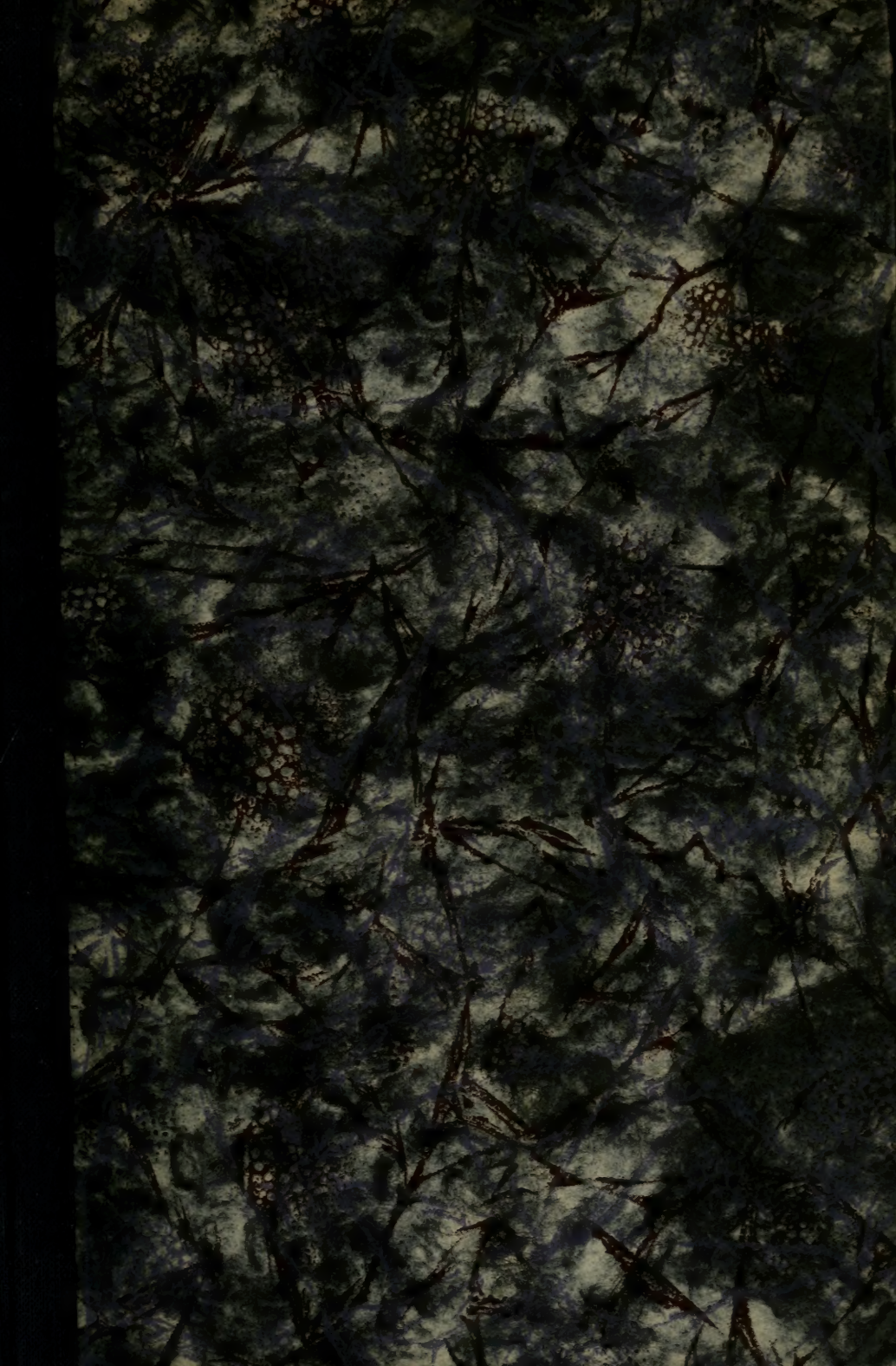


LGr. H
G 299gr

Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Band XXI

Die griechische Tragödie

bearbeitet von

Johannes Geffcken

Dritte Auflage

291765
30. 9. 33

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Printed in Germany

Vorbemerkung.

Die dritte Auflage dieses Buches hat eine vollständige Umgestaltung erfahren; Anschauung und Darstellungsweise meiner früheren Arbeit erschienen mir gleich verbesserungsbedürftig. Die ursprüngliche Anlage jedoch wollte mich der Erhaltung wert bedünken; die Vorführung des dramatischen Lebens in Athen ließ ich auch diesmal wieder meine wichtigste Aufgabe sein. Um dieses Ziel aber noch sicherer zu erreichen, habe ich nicht nur, wie bisher, die bedeutendsten erhaltenen Stücke eingehend gewürdigt, sondern auch alle anderen Dramen nicht unbesprochen gelassen. Dabei konnte es leider aus Gründen der Raumbeschränkung nicht ausbleiben, daß manche wichtige Erörterungen, die sich an die großen Tragödien anknüpften, eine Kürzung erfuhren, zum Teil auch unterblieben.

Ein paar Vasenbilder sind zur Verdeutlichung des älteren einfachen und des jüngeren pathetisch erregten Tragödienwesens eingefügt worden. Die Nachbildungen der Perser- und Medeavase, nicht unmittelbar den Originalen entnommen, sollen nur die Stileigentümlichkeiten der alten und der späteren Tragödie kennzeichnen.

Wenn der Philologe Ästhet wird, so ist es um ihn geschehen, aber zum frohen Ästhetiker soll er allerdings durch die stete treue Vertiefung in die griechische Tragödie und die Fülle ihrer Probleme werden. Dazu mache er gern seine Augen noch etwas weiter auf und erfreue sich an Diltheys und auch Gundolfs Gedankengängen. Er wird vielleicht mit Überraschung erkennen, daß er aus beiden Forschern mehr lernen kann, als seine Schulweisheit ihn bisher hat glauben lassen — und ihm jetzt Spengler offenbaren will.

Rostock, im September 1920.

J. Geffcken.

Inhalt.

Seite

I. Umwelt der ersten Anfänge und Entstehung der Tragödie 1

II. Schauplatz des Theaters. Technisches 6

III. Das älteste athenische Drama. Phrynichos 13

IV. Aischylos 16

1. Leben 16
2. Aischylos' Dichterentwicklung bis zu den „Sieben gegen Theben" 16
3. Die Oreſtie 28

V. Sophokles 46

1. Leben und Wesen 46
2. Antigone 48
3. Aias 58
4 König Ödipus 65

Seite

VI. Euripides 72

1. Leben; Lebensbetrachtung; Dichtungsformen 72
2. Alkeſtis 77
3. Medea 84
4. Hippolytos 92
5. Euripides' weitere Tätigkeit in den ersten Zeiten des Peloponnesischen Krieges . 95

VII. Sophokles' spätere Stücke . . 99

1. Die Trachinierinnen 99
2. Elektra 101
3. Philoktetes 106
4. Ödipus auf Kolonos . . . 111

VIII. Euripides' späte und letzte Dramen 122

IX. Nachleben und Wirkung der griechischen Tragödie 137

Literatur . . . . . 140—142

I. Umwelt der ersten Anfänge und Entstehung der Tragödie.

Viele Darstellungen der Literaturgeschichte eines Volkes behandeln die einzelnen literarischen Genres für sich in Jahrhunderte durchmessender Folge; es erscheint zuerst die epische Dichtung bis zu einem gewissen Punkte ihrer Entwicklung, danach die lyrische, zuletzt die dramatische Poesie, der sich dann wohl eine Geschichte der Prosa von ihren Anfängen bis zu ihren klassischen Vertretern anschließt. Namentlich aber glaubt man sich berechtigt, auf die griechische Literaturgeschichte ein solches Verfahren anwenden zu dürfen. Denn da haben wir doch zuerst das stolze homerische Epos, ihm folgt die herrliche Blüte der Lyrik — wir bemerken gleich, daß dieser Begriff der Modernen auf die Griechen nicht anwendbar ist —, und mit der Tragödie eines Aischylos, Sophokles, Euripides scheint sich der Wunderbau der griechischen Dichtung zu einem unvergleichlichen Ganzen zu schließen. Aber einer solchen Betrachtung entgeht die Erkenntnis der Entwicklung. Homer bedeutet, wie wir nun seit geraumer Zeit wissen oder wissen sollten, keinen Anfang, sondern eine Vollendung, der dann noch eine reiche Nachblüte folgte und eine starke Ausstrahlung des epischen Wesens sich anschloß. Denn der Bauerndichter Hesiod, jener erste griechische Ethiker, ist auch Vertreter der epischen Dichtung; epische Stoffe erscheinen in der Elegie, namentlich aber bilden sie das Rückgrat des Chorgesanges, des älteren wie des jüngeren; die ersten Anfänge der Prosaerzählung, die Novelle, ist von epischem Denken erfüllt oder, besser gesagt, überhaupt ein Ausläufer des Heldensanges, und bis auf Herodots Zeiten erhält sich dieses Wesen in der geschichtlichen Erzählung. — Aber auch Archilochos und Sappho, Pindar und Aischylos bilden eine Entwicklungshöhe, deren aufstrebende Anfänge unseren Augen z. T. noch verborgen liegen. Nicht, nachdem das Epos abgeblüht hatte, trat die Lyrik in Erscheinung, nicht nach dieser entstand das Drama. Sondern während die Heldendichtung noch in voller Kraft lebte, tönte schon der kunstvolle Hymnos zu den Göttern empor, warb und flüsterte das Liebeslied, neckten sich an den Demeterfesten Männer und Frauen mit Stachelversen, führte man beim Chorgesange Kulte dramatisch, in sogenannten Dromena, vor: das Lied, das einen Lokalgott oder Helden feierte und seinen Mythus besang, wurde zur Handlung; das Bild löste sich aus dem Rahmen und gewann für kurze Augenblicke Wirklichkeit. So hat jedes uns bekannte griechische Literaturgenre eine lange Entwicklung hinter sich und erblickt neben sich ein anderes Wesen keimen oder blühen.

Von fast beispielloser Triebkraft, schaffen die Jonier die ersten und meisten Monumentalwerke des altgriechischen Dichtens und Denkens. Sie bilden das urachäische Heldenlied aus, ihr Werk ist die Elegie, der Jambus, die Geschichtschreibung, die Philosophie und Medizin; auch zum Chorgesange haben sie bedeutende Vertreter gestellt. Und sie in erster Linie müssen auch die Last des Kampfes gegen den Orient tragen. Sie erweisen sich der Aufgabe würdig. Als der Kimmeriersturm heranbraust, da ertönt im Gegensatze zu den lauten Klagen der orientalischen Zeitgenossen aus dem ionischen Lager ein kraftvolles Kampf-

lied. Es kamen die Lyder, es nahten die Perser, und stets stand Jonien hart am Feinde. Ungeheure Erlebnisse vollzogen sich vor dem Auge der ionischen wie der ganzen griechischen Welt. Immer wieder geschah das Unerwartete: das Medenreich zerbrach vor dem Ansturm eines den Griechen noch völlig unbekannten innerasiatischen Stammes, auch der stolze Lyderkönig erlag ihm, und Polykrates' Glücksstern erlosch.

Auch das geistige Schaffen der anderen Stämme regte sich mächtig. Der achäische Stamm, von dem das kraftvolle alte Epos ausgegangen war, erzeugte in dem politischen Sänger Alkaios eine hochbedeutsame Dichterpersönlichkeit und in der großen Sappho die Meisterpoetin griechischer Zunge; der hellenische Westen bringt in Stesichoros einen Chordichter von ganz besonderer Eigenart hervor, und dort gewinnt auch die griechische Philosophie, vor allem die der Aufklärung, aber auch die rein exakt vorgehende, daneben noch das mystische Denken eine neue Stätte. — Doch, wo bleibt Athen? In älterer Zeit allein durch Solons ruhige Klarheit, echte attische Sophrosyne vertreten, in der man neuerdings freilich auch ein Stück Aufklärung hat erkennen wollen, steht die Stadt, die später der Königssitz des griechischen Dichtens und Denkens werden sollte, der Geisteskultur der übrigen Hellenenwelt noch fern und wird nur durch den glänzenden Tyrannenhof des Peisistratos zu einer Art Absteigequartier der geistigen Führer anderer Stämme.

Solches Singen und Sagen umtönte das erste Knospen des Dramas, solche ungeheuren Geschehnisse der Außenwelt wirkten sich aus, als es noch traumhaft seine ersten Schritte wagte, bis es dann selbst, in rasch gesteigertem Wachstum, zum Abbilde, ja auch wohl mehrfach zum Spiegelbilde einer erregten, von äußeren und inneren Kämpfen erfüllten Zeit werden konnte.

* * *

Das griechische, d. h. attische Drama liegt uns in 33 Stücken und in einer bedeutenden Zahl mehr oder minder umfangreicher Fragmente vor, die entweder in handschriftlichen Resten, d. h. fast allein in Papyrusfragmenten, oder in Zitaten erhalten sind. Es ist nur ein sehr geringer Teil der Gesamtmasse, gleichwohl bei weitem mehr, als was unsere eigene klassische Dichterepoche an Dramen gebracht hat. Bei dieser, absolut genommen, nicht ganz unbeträchtlichen Anzahl von Stücken, den Schöpfungen dreier Koryphäen, sollte man vielleicht eine Geschichte der Entwicklung, die das Drama zurückgelegt, für kein allzu schweres Werk halten, um so mehr, als sich uns durch eine Reihe fester Daten über die Aufführungszeit verschiedener Tragödien mehrere sichere Schrittsteine darzubieten scheinen. Aber trotz der mannigfaltigsten Versuche, hier festen Boden zu gewinnen, bleibt das Gelände noch schwankend und unsicher, und, wenn man auch über manche Frage der Wissenschaft zum abschließenden Urteile gelangt ist oder doch gelangt sein sollte, so ist doch vieles noch so zweifelhaft, daß eine Geschichte der griechischen Tragödie nur auf dem Unterbau zahlreicher erneuter Vor- und Nebenuntersuchungen über noch immer brennende Fragen ruhen könnte. Eine solche Geschichte, auch nur im kleinsten Rahmen, darf also hier nicht versucht werden; es kann sich vielmehr nur um eine Darstellung und natürlich auch, in gewissem Sinne, um eine Erweiterung der bis jetzt erreichten wissenschaftlichen Ergebnisse handeln.

Diese Unzulänglichkeit des bis jetzt Gewonnenen zeigt sich vielleicht nirgends mehr als in der wichtigen Frage nach den Anfängen der griechischen Tragödie. Es soll und darf nicht geleugnet werden, daß die geniale Intuition, der geschichtliche Blick, die methodische Forschung einiger großer Gelehrten, namentlich des bedeutendsten Kenners dieses Gebietes, U. v. Wilamowitz-Möllendorffs, daß ferner glückliche Funde auch hier helles Licht verbreitet haben, aber trotz alledem sehen wir über die Ursprünge des griechischen Dramas noch lange nicht klar genug. Die neuen Ermittelungen haben neue Fragen auftauchen lassen, und manche Zweifel bleiben noch bestehen.

Zunächst haben wir eine grundsätzliche Entscheidung zu treffen. Sollen wir die immerhin sehr spärlichen und von einigen Forschern sogar als recht widerspruchsvoll bezeichneten Zeugnisse des Altertums selbst über die Entstehung der Tragödie als Konstruktion der griechischen Literarhistoriker, als unverbindliche Kombination später Grammatiker ansehen, und dementsprechend zu Analogieschlüssen, die wir aus der Vergleichung griechischer Volksfeste und Bräuche mit denen anderer Völker gewinnen, unsere Zuflucht nehmen, sollen wir also das griechische Drama folkloristisch erklären oder der eigenen Überlieferung der Hellenen über das ihnen noch bekannte ältere Drama trauen? Es fehlt nicht an energischen Vertretern jener Anschauung, und man darf nicht leugnen, daß ihre Betonung der Einsilbigkeit und Wortkargheit unserer sich wesentlich auf Aristoteles stützenden Überlieferung berechtigt ist. Demgegenüber aber gilt es nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß die hellenische Tragödie in ihrer klassischen Zeit einen Entwicklungsgang vollendet hat, der schlechterdings keine Analogie mit anderen Literaturen zeigt, daß sie also auch mit ihren Ursprüngen ein gesondertes organisches Ganze bleibt. Ferner aber leiden die Versuche der Folkloristen, z. B. Nilssons, an solch wenig kritischer Verwertung aller möglicher anderen, mit der Tragödie auch in keiner entfernten Beziehung stehenden Zeugnisse, daß wir auf diesem Wege nur nach dem Regen in die Traufe kommen würden. Entscheidend bleibt jedoch: die Auskunft, die uns Aristoteles gibt, hat sich durch neuere Funde z. T. vorzüglich bestätigt und erhält namentlich durch die Betrachtung des Chorgesanges immer wieder kräftige Stütze.

Denn, was dem Laien an der griechischen Tragödie zuerst so fremdartig erscheinen will, und was man doch wohl mit Unrecht als eine von antiken Dichtern selbst schwer empfundene Fessel bezeichnet hat, der Chorgesang, ist im alten hellenischen Drama das eigentliche Rückgrat des Ganzen, ist zuletzt die Keimzelle des tragischen Spiels. Den Ursprung dieses Spiels gilt es nun zunächst festzustellen.

Die Tragödie wurzelt im Kultfest und hat als solches urreligiöse Herkunft. Dionysos, der den Griechen anfänglich fremde und nicht ohne Widerstreben von ihnen aufgenommene thrakische Gott der Seelen, der Führer einer ekstatisch nach Vereinigung mit ihm strebenden Gemeinde, eines „wilden Heeres", ist sozusagen der Stifter des Festes, dessen Freude der Wein, des Gottes Gabe, hervorruft und erhöht. Von den Vorsängern des Dithyrambos, so berichtet uns Aristoteles an einer Stelle seiner Poetik, stamme die Tragödie, die zuerst ein Spiel aus dem Stegreif gewesen sei; ein andermal sagt er, der erhabene Ernst der Tragödie habe sich aus kleinen Mythen und heiterer Diktion erst spät entwickelt,

weil sie selbst aus dem Satyrspiel stamme. Mit Recht hat man trotz des ziemlich erbitterten Widerspruchs Nilssons beide Angaben vereinigt und dieses Bild gewonnen: die griechische Tragödie stammte aus einem ursprünglich improvisierten Chorgesang, dessen Sänger zusammen mit ihren Vorsängern im Satyrkostüm den Dithyramb, d. h. das dionysische Kultlied vortrugen; es war zuerst ein heiteres Spiel, sangliche Darstellung von mythischen Episoden. — Andere Zeugnisse vervollständigen das Bild. Der Dithyramb in dieser Form war heimisch auf der Peloponnes; hier, in der Stadt Phleius, wurde er von Sängern in Bocksgestalt — daher ist Tragodia wohl „Bocksgesang" — vorgetragen. Auf derselben Peloponnes haben wir auch ein dithyrambisches Spiel des Dichters Arion, das die späteren Literaturhistoriker stark an das Wesen der Tragödie erinnerte. Und auch in Sikyon gab es „tragische" Chöre, d. h. natürlich nicht „Bockschöre", wie man früher wohl einmal erklärt hat, die ein Lied auf den einheimischen Heros Adrastos sangen.

Wir haben also einen Satyrnchor mit einem Vorsänger, in dem wir nach Frickenhaus' richtiger Deutung den Silen, den Obersten der lockeren Schar noch im späteren Satyrspiel, sehen dürfen; ein Überlebsel dieses Vorsängers steht noch im Danaos der aischyleischen „Schutzflehenden" vor uns. Vom Gegenstande aber des Spiels wissen wir nichts; Thesen, die diesen in den Leiden des Dionysos sehen wollten, die die Tragödie als ein Totenfest erklärten, sind erledigt. Auch die Einfahrt des Weingottes auf dem Schiffswagen, dem currus navalis, in Athen als ein Stück des tragischen Spiels zu betrachten, ist ein Irrtum gewesen, den u. a. die neueste Archäologie verbannt hat. Immerhin liegt die Vermutung nahe, daß mehrfach dionysische Mythen zur Darstellung kamen, wie denn eine Reihe aischyleischer Dramen in der Dionysoslegende wurzelt. Dabei aber konnte es nicht lange bleiben; haben doch auch die uns heute noch erhaltenen Satyrspiele ihrem Chor ganz außerdionysische Begebenheiten und Persönlichkeiten angegliedert. Dazu zeigt uns die Nachricht von den sikyonischen Chören, daß solche Sänge auch Heroen galten.

Der griechische, besonders auf der Peloponnes geübte Chorgesang ist uns nun inhaltlich und formell genauer bekannt. Er behandelt fast stets in seiner Mitte einen Mythus, recht häufig in weitester Ausdehnung, in lebhaftester Darstellung; auch Wechselgespräche zwischen den Helden der Sage fehlen nicht; hie und da werden packendste Szenen aus einem epischen Stoffe, die uns auf das lebhafteste an aischyleische und auch sophokleische Chorstücke erinnern, vorgeführt. Ja, das Schicksal hat es insofern gut mit der Wissenschaft gemeint, als es uns sogar einen Chorgesang des Bakchylides in Dialogform beschert hat, so daß nun dieses Singspiel, wie es nach altem Vorgang wieder treffend bezeichnet worden ist, die aristotelische Ableitung vorzüglich bestätigt.

Die Sänge des Bakchylides und seiner Genossen sind Siegeslieder, Tanzlieder, Trauerlieder u. a., mit einem Worte: Gelegenheitsgedichte. Sehr viel tiefer würden wir in die Anfänge des Dramas hineinblicken, besäßen wir eine genaue Vorstellung von dem großen Chordichter, dem Sikelioten Stesichoros. Denn die Titel seiner Werke klingen wie Epen; der epische Stoff erfüllte sie also ganz, seine Reigengesänge führten z. B. den Orestesmythus auf; an ihn hat noch Aischylos eine gewisse Anlehnung genommen.

In den Liedern der eigentlichen Chordichter spielt nun die Reflexion, die Einschärfung einer ethischen Lehre eine wichtige Rolle. Diese hat auch der tragische Chorgesang besonders fest bewahrt. Nirgends tritt aber der innige Zusammenhang zwischen dem lyrischen und dem tragischen Chor so deutlich hervor, als in der häufigen Beziehungslosigkeit, die zwischen der ethischen Lehre und dem unmittelbaren Anlaß zu der Schöpfung des Dichters obwaltet. Denn sehr oft gibt der Chorpoet nur einem ihn im Augenblicke besonders erfüllenden Gedanken Ausdruck, der ganz und gar nichts mit dem Festakte oder der Person, denen der Sang dient, zu tun hat. Dasselbe Bild zeigt häufig auch der tragische Chorgesang, für den eine unmittelbare Beziehung zu den geschehenen oder auch bevorstehenden Ereignissen eine keineswegs unerläßliche Bedingung bleibt. — Die Sprache des „lyrischen" wie des tragischen Chors ist eine gehobene, bilderreiche, oft gesuchte, ja auch künstlich gezierte. Dieses Wesen setzt früh ein und steigert sich dann in Aischylos, Sophokles und besonders in Pindar, der so manches Gemeinsame gerade mit Aischylos hat.

Mit dem Chorgesange tritt nun die jambische Rede in Verbindung. Wie und wo ist dies geschehen? Der Chorgesang stammt, wie wir wissen, aus der Peloponnes, der Jambus aus Jonien. Hier diente er schon früh, wie es scheint, zur kultlichen Spottrede am Demeterfeste; von bedeutenden Dichtern entwickelt, kam er dann nach Attika, wo wir ihn bei Solon finden. Es ist also wahrscheinlich, daß hier in Athen Jambus und Dithyramb zusammenwuchsen. Der Vorsänger wurde durch einen Sprecher ersetzt, der jetzt in ionischen Jamben redete. Diesen Schritt vollzog im Jahre 534 Thespis, auf den die Einführung des ersten Schauspielers, des „Hypokrites", d. h. des „Antworters", zurückgeht. Das Spiel, ursprünglich heiter, wurde mit der Zeit — wir wissen ebenso wenig wie Aristoteles genauer, wann ungefähr dies geschehen ist — ernst, und mit dem uns gleicherweise unbekannten Termin der Ausdehnung des Dramas auf eine Reihe von vier Stücken rückte das Satyrspiel ans Ende der nun entstandenen Tetralogie (Trilogie), deren Schöpfung man sich immer wieder versucht fühlt unter anderen Neuerungen auf Aischylos zurückzuführen.

Lange hat man im Hinblick auf die erhaltene aischyleische Trilogie der „Orestie" und auf manche andere Dramen des Dichters, deren tetralogischen Zusammenhang wir überblicken, gemeint, die Stücke einer solchen Dramenreihe hätten alle in inhaltlicher Verbindung gestanden; wo man diesen nicht gleich fand, hörte man ihn hinein. Aber dem ist nicht so; es war dem Dichter durchaus freigestellt, die einzelnen Dramen miteinander zu verbinden oder nicht. Aischylos übt beides, festen Zusammenhang wie Loslösung der einzelnen Stücke. Aber bei Sophokles herrscht eine eigentümliche Unsicherheit. Eine aus alter Überlieferung stammende Notiz sagt uns, er habe zuerst damit begonnen, Drama gegen Drama und nicht Tetralogien gegeneinander kämpfen zu lassen. Es ist bisher keine vollbefriedigende Deutung dieser vielgequälten Stelle gefunden worden; daß Sophokles mit dem Brauche der tetralogischen Aufführung gebrochen, wäre eine unsinnige Erklärung, weil sie dem ganzen Wesen der attischen Tragödie widerspräche. Freilich ist es merkwürdig genug, daß wir keine sophokleische Tetralogie namentlich anführen können, während noch bei Euripides Tetralogien mit inhaltlicher Verknüpfung nicht fehlen.

Noch unter Peisistratos mag also das unregelmäßige Wesen des Satyrnchors eine feste Form erhalten haben. Der Tyrann wie seine Söhne waren Beschützer der Kunst. Als aber die glänzende Herrschaft der Peisistratiden fiel, als Athen frei ward, trat in alle Rechte der früheren Herrscher das allmächtige Volk ein, zugleich aber auch in sämtliche Pflichten. Kürzeste Zeit, nachdem man sich im neugefügten Staatsbau eingerichtet hat, im Jahre 508, wird die Chorausstattung durch Bürger besorgt. Damit beginnt, in ihren Anfängen durch die äußerste Dürftigkeit unserer Notizen noch wenig kenntlich, in ihren späteren Stadien vom Lichte der Geschichte bestrahlt, die unvergleichbare Entwicklung der attischen Dichtung. Auch im übrigen Griechenland opfert man ja dem Gotte Apollon. Auch die Aristokraten freuen sich an der Poesie; ein Pindar, der ganz in dieser adligen Welt lebt, wird gern auf den Edelsitzen, ja auch an Königshöfen gesehen; er darf sich hier manch männlich freies Wort gestatten. Aber das ganze Genre dieser Lieder wird nur durch eine so erhabene Persönlichkeit, wie Pindar es war, einigermaßen über sich hinausgehoben; wo eine schwächere Kraft, wie der neuerdings wieder aufgefundene Bakchylides, sich auf gleichem Gebiete versucht, erkennt man eine gewisse Unfruchtbarkeit der Gattung. Was wollen aber auch sonst diese wenigen Dichter gegen Athen bedeuten! Hier ist der Poet kein vornehmer Herr, auch kein Literat, der nach Brot geht, sondern nur der beste Arbeiter im Dienste der Kunst, die er in häufigen Fällen wie ein Handwerk seinem Sohne vererbt; zwischen ihm, der die Volksmenge begeistert, und ihr, in deren Dienst er wieder tritt, findet ein idealer Verkehr statt: wir haben den höchst seltenen Anblick einer demokratischen Kunst. Das Interesse und der Beifall einer kunstfreudigen Menge beflügelt das Schaffen des Dichters; so konnte es geschehen, daß jenes unendlich fruchtbare 5. Jahrhundert fast dreihundert Dramen allein der drei berühmtesten Tragiker erblickte, ein Schauspiel der Kultur, wie es die Welt nicht wieder erlebt hat.

II. Schauplatz des Theaters. Technisches.

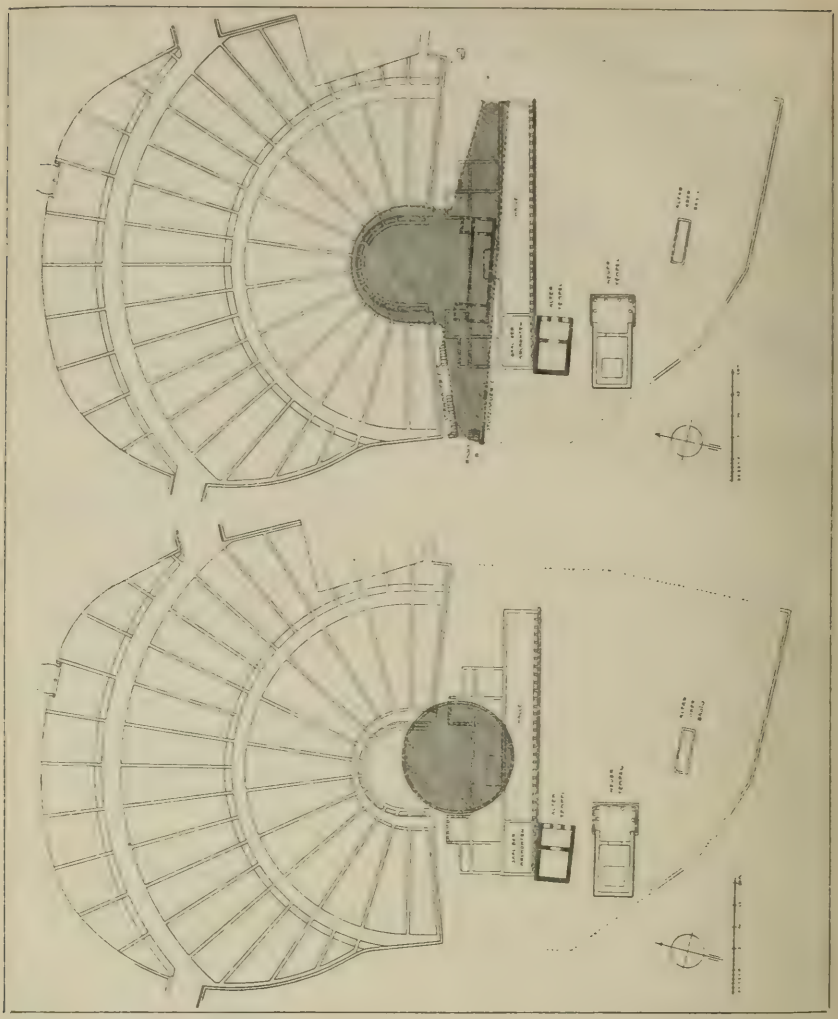
Wo aber waren nun diese Aufführungen, wo tanzte, wo unterredete sich der attische Bürgerchor mit dem Chorführer? Noch im Jahre 1841 hätte die Antwort gelautet: das Theater lag einmal am Südostabhange der Burg. Heute liegt es wieder da. Das ist so zu verstehen. Nachdem im genannten Jahre 1841 die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft wenig geleistet, und man mit dem resignierten Ausrufe: Das alte Theater existiert nicht mehr! den Spaten niedergelegt hatte, wurde, nicht ohne deutsche Anregung, das Werk von derselben Gesellschaft im Jahre 1862 aufs neue in Angriff genommen und endlich unter Wilh. Dörpfelds Leitung 1886, 1889, 1895 durch die Mittel des deutschen Instituts zu Ende gebracht. Mit diesen Ausgrabungen aber und einem etwaigen Bericht darüber hat sich Dörpfeld nicht begnügt, sondern eine ganze Baugeschichte des griechischen Theaters, seine Entwicklungen durch alle Stufen verfolgend, gegeben. Es ist über manches kontroverse Kapitel dieser Dinge ein äußerst lebhafter Streit ausgebrochen. Dem haben wir hier in der Hauptsache fernzustehen. Es genügt vorläufig an dieser Stelle die Bemerkung, daß wir eine An-

zahl der wichtigsten Ergebnisse Dörpfeld verdanken, dem freilich schon durch die philologische Kritik der Texte vorgearbeitet worden war.

Das uns heute vor Augen liegende steinerne athenische Theater ist erst im 4. Jahrhundert entstanden, als die Tragödie schon längst abgeblüht hatte, und neue Schöpfungen des reichen athenischen Geistes an deren Stelle getreten waren. Das Dionysostheater, das die größten Tragödien der Welt vor den Schöpfungen Shakespeares und der deutschen Dichterhelden erlebt hat, sah diese sich auf dem einfachsten Raum vollziehen. Dieses Theater, wenn man es überhaupt schon so nennen will, war zunächst gar kein Schauplatz für Feste in unserem Sinne, sondern ein heiliger Platz. Südöstlich von der späteren Bühne befand sich ein Bezirk des Dionysos, in dessen westlichem Teile ein alter, vor den Perserkriegen gebauter Tempel des Gottes stand, während südlich von diesem, fast parallel mit ihm ein jüngerer größerer sich erhob, beide griechischem Brauche entsprechend nach Osten ausgerichtet. Südöstlich wieder von beiden Heiligtümern sind Fundamente entdeckt worden, die man wohl mit Recht als Überbleibsel eines großen Altars erklärt hat. Dieser heilige Bezirk war der Schauplatz der ersten Handlungen des Gottesfestes, dessen Abschluß die Tetralogien bildeten. Von Osten nahte frühmorgens der Festzug, das Holzbild des Dionysos auf einem Schiffskarren heranrollend, im Tempel ward gebetet und geopfert, dann ging es nach Norden zum Tanzplatz des Chores, zur Orchestra.

Die Orchestra der ältesten Zeit, wie sie Dörpfeld, dessen Thesen über die spätere Bühne sonst vielfachen Widerspruch gefunden haben, unbestritten mit sachlichstem Scharfblicke wiedergewonnen hat, ist nicht das verhältnismäßig kleine Kreissegment der jetzigen Anlage, sondern ein bedeutend größerer, in seiner Lage nach Süden und Osten verschiedener Vollkreis gewesen. Zuerst standen die Zuschauer um diese Orchestra herum, dann schlug man jedesmal Sitzreihen aus Holz übereinander auf. Aber die hohen Gerüste stürzten angeblich um das Jahr 500 ein, und man begann nun durch Erdaufschüttungen am Burgabhange Plätze für die Zuschauer zu gewinnen. Der Halbkreis der Orchestra enthielt für gewisse Fälle noch „ein ziemlich großes, mehrstufiges Podium" mit beliebiger Verwendungsweise, bis sie um das Jahr 465 einen Hintergrund, einen Abschluß, die sogenannte Skene, empfing, die, ursprünglich aus dem Lagerzelt hervorgegangen, einen Tempel oder ein Wohnhaus oder eine Höhle oder dgl., architektonisch und bemalt — wir kennen noch den Schöpfer dieser Szenerie, Agatharchos — darstellte.

Ganz eigentümlich ist ein Fund, den man bei der Ausgrabung anderer griechischer Theater, die nach dem älteren athenischen Bau entstanden sind, gemacht hat. Man entdeckte hier nämlich einen geradlinigen unterirdischen Gang, der von der Bühne aus nach der Mitte der Orchestra führte. Was dieser Gang zu bedeuten habe, darüber war man sich nicht klar; man glaubte nur zu ahnen, daß er dem Aufsteigen und Verschwinden der Schauspieler dienstbar gemacht worden sei, also gewissermaßen die Rolle der Versenkung gespielt habe. Kein Wunder, daß man jetzt auch unter der Orchestra des athenischen Theaters nach einem solchen Bau spürte. In der Tat fand sich neben einer alten Brunnenanlage ein Stollen unter dem Tanzplatz, oder vielmehr, man deckte mehrere teils miteinander verbundene, teils isolierte Hohlräume auf, die aber, entgegengesetzt den Funden, die man bei den anderen Theatern gemacht, sehr unregelmäßig verliefen. Da



aber dieses Werk seiner ganzen Anlage nach unmöglich von Schauspielern hat benutzt werden können, so ist die Frage nach seiner Verwendung beim Bühnenspiel mehr als zweifelhaft geworden.

Auf die ältere athenische Orchestra, mit der wir es hier als dem Schauplatze der großen Tragödien allein zu tun haben, führen von rechts und links zwei Gänge oder Rampen, griechisch Parodoi, Zugänge, genannt, von denen das Auftreten des Chors, der durch sie auf die Orchestra einzog, seinen Namen, die Parodos, erhalten hat. Durch diese Gänge gelangte auch das Publikum zu seinen Sitzen auf dem Felshange, und nahten neu auftretende Schauspieler, die doch nicht jederzeit aus dem Palaste, d. h. der den Abschluß der Orchestra bildenden Skene, kommen konnten.

Damit ist der äußere Schauplatz des Dramas, soweit die Wissenschaft ihn bisher ermittelt hat, ungefähr gezeichnet. Der Apparat der Aufführung ferner kann in alter Zeit unmöglich schon sehr kompliziert gewesen sein; der Illusionsfähigkeit muß hier nachdrücklich ihr Recht gewahrt werden. Zwar wollen manche Gelehrte davon nicht allzuviel wissen und weisen namentlich alle Analogien mit Shakespeares Bühne, weil diese allerdings in oft recht bequemer Weise zum Vergleiche herangezogen worden ist, nicht ohne Geringschätzung zurück. Und doch wird man ohne die Annahme eines weitgehenden Illusionsvermögens schwerlich zu einem einheitlichen Bilde des älteren attischen Dramas kommen. Schon der Widerspruch, der zwischen der Einfachheit des Schauplatzes, der alten Orchestra, und einem hochentwickelten Apparat entstände, müßte gegen die Annahme eines solchen bedenklich stimmen. Immerhin kannte auch schon die alte Tragödie einige mechanische Mittel. Wir wissen zwar, daß furchtbare Ereignisse sich nicht vor den Augen der Zuschauer vollzogen, sondern zumeist durch einen Boten berichtet wurden. Aber zuweilen bedient sich der Dichter auch eines anderen Werkzeugs, um einen entsetzlichen Anblick, das Ergebnis einer schrecklichen Tat, seinem Publikum vorzuführen. Durch das sogenannte Ekkyklema, eine Art von Estrade, die aus der Hinterwand herausgerollt oder -gedreht wurde — der Vorgang ist sehr wenig klar —, ließ man nach Aischylos' Zeit (v. Wilamowitz) hinter der „Bühne" Geschehenes sichtbar werden: da konnte man denn z. B. den sophokleischen Aias wahnsinnig unter den getöteten Lämmern sitzen sehen. Freilich fand die Komödie dieses Mittel der Tragödie lächerlich, und Euripides hat denn auch in der „Alkestis", der „Medea" und im „Hippolytos" seine Verwendung unterlassen.

Ebenso schwer wie die immer wieder hin und her erörterte Frage nach dem Ekkyklema fällt die Entscheidung über die Göttererscheinungen. Oft zeigten sich die Himmlischen auf dem Dache der Skene, zuweilen aber auch auf der Orchestra selbst, wo doch auch Dionysos im ältesten Drama aufgetreten sein wird. In anderen Fällen jedoch werden sie in der Luft sichtbar, und daß dazu eine Maschine gebraucht wurde, scheint festzustehen. Doch sind die dafür ins Gewicht fallenden Stellen weder ganz klar noch auch mit dem alten Drama gleichzeitig. Wir wissen gar nicht, wo diese „Maschine", deren Verwendung in der „Medea" des Euripides Aristoteles als eine plötzliche Lösung tadelt, gestanden hat, noch haben wir ein klares Bild davon, wie sie arbeitete; aus dem 4. Jahrhundert hören wir, daß sich ein Kran „fingerartig" erhob und die an Seilen befestigten Darsteller herunterließ: immerhin auch ein Verfahren, das noch auf ein starkes Illusionsvermögen bei den Zuschauern schließen läßt. Daß aber ein solcher Kran schon die Okeanostöchter des aischyleischen „Prometheus" in ihrem beflügelten Wagen auf die Orchestra verladen, ist sehr unwahrscheinlich, und auch die Annahme, daß ein bespannter Wagen sie herangeführt habe, ist wieder aufgegeben worden. Sicherheit ist hier, besonders im Hinblick auf die Schnelligkeit, mit der sich die einzelnen gelehrten Theien ablösen, allem Anscheine nach noch lange nicht zu erwarten. Auch der Vorschlag, die Götter auf einer Art Oberbühne, einer „Loggia", erscheinen zu lassen, ist heftigstem Widerspruche begegnet.

Selbst das, was wir wirklich wissen, hat sehr lange Zeit gebraucht, um sich durchzusetzen. Bekanntlich gehört zur Ausrüstung des griechischen Schauspielers als unentbehrlicher Bestandteil die Maske, jenes Ausstattungsstück, das uns am

fremdartigsten unter dem ganzen Zubehör des griechischen Dramas bedünken will, und zwar zum Teil deswegen, weil man in den verzerrten Masken der späteren Tragödie oder den fratzenhaften der späten Komödie den eigentlichen Typus der Maske zu erblicken noch immer nicht aufgehört hat; hat man sich doch dementsprechend leider nicht gescheut, an modernen Schauspielhäusern diese abstoßenden Larven als charakteristischen Schmuck anzubringen. Am meisten stört bei der Maske der weitaufgerissene Mund; freilich belehrte man früher den Beschauer, diese Mundöffnung sei aus technischen Gründen nötig gewesen, um den Schall der menschlichen Stimme zu verstärken. Dies alles aber liegt wesentlich anders. Die Maske hat ursprünglich keinen anderen als einen sehr naheliegenden, zwar nicht technischen, aber doch praktischen Zweck. Wie man roh behauenen Klötzen die Maske des Dionysos überhängte, um so ein Götterbild herzustellen, das nun jeder als Dionysos erkannte, so band auch der Schauspieler, der diesen darstellte, die Maske vor, die ihn als Träger der Rolle kenntlich machte. Den gleichen Vorgang zeigen ja alle alten, namentlich religiösen Volksschauspiele in der ganzen Welt. Dasselbe tat natürlich der Chor, d. h. die Satyrn. Der Schurz von Bockszotteln genügte nicht; um sich als Satyrn auszuweisen, bedurften die Choreuten des Bartes, der aufgestülpten Nase, der spitzen Ohren. Dies alles gab die Maske und zwar in keineswegs verzerrender Gestalt. Wir besitzen ein schönes Vasenbild, das uns einen Chor vorführt, wie er sich gerade zum Satyrspiel anschickt. Die Masken stellen echte Satyrn dar, zeigen aber durchaus nur den Typus, der auch in der Kunst diesen Dämonen des Waldes eigen ist, ohne jede Verzerrung der überlieferten Züge. Dazu haben fast alle keinen weitgeöffneten Mund, nur eine einzige Maske zeigt diese Erscheinung, aber auch in durchaus nicht karikierender Weise. Und eine Fülle anderer uns bekannter Masken trägt dieselben ruhigen Züge; sie geben uns eine Vorstellung von den Masken, deren sich das aus dem Satyrspiele entstandene heroische Drama eines Phrynichos und Aischylos bediente. — Aber diese plastische Ruhe der Erscheinung machte einigen Gelehrten den Eindruck eines allzu krassen Widerspruchs zu so manchen leidenschaftlichen Szenen, die der darzustellende Mythus bringen konnte. So nahm man an, daß die ältere Tragödie, um diesen Gegensatz nicht zu schroff werden zu lassen, derartige Ausbrüche des erregten Gefühls hinter die Szene verbannt oder auch dem Charakter der handelnden Personen ein sehr einheitliches, keinen starken Wechsel der Empfindungen gestattendes Wesen gegeben habe. Man postulierte weiter, da man mit dieser Erklärung nicht recht auskam, einen Wechsel, eine Modifizierung der Maske. Das soll z. B. für die Szene geschehen sein, wo der sophokleische Ödipus nach seiner Blendung vor die Zuschauer tritt, wie für die „Hekabe" des Euripides, wo der des Augenlichts beraubte Polymestor sich zeigt. Aber auch hier urteilt der moderne Gelehrte zu sehr von unserer heutigen Anschauung aus. In Wirklichkeit werden die atheniischen Zuschauer kaum Anstoß an der starren Maske genommen haben; sahen sie doch, wie richtig bemerkt worden ist, an den Kunstwerken ihrer eigenen Zeit nur sehr selten einen stark bewegten Ausdruck der Gemütsempfindung; selbst mitten im Getümmel des Kampfes bleibt das Antlitz des keulenschwingenden Theseus ruhig, und auch auf den herrlichen attischen Grabsteinen ist der Ausdruck der Trauer nur in einem ganz leisen Zuge des Antlitzes wahrnehmbar. Dafür tritt denn hier die Gebärde ein, die, so gemessen sie oft

auch erscheinen mag, genug zu sagen weiß: dasselbe wird auch für die Aufführung der Dramen gegolten haben. Tasteten der geblendete Ödipus oder Polymestor auf der Orchestra umher, ertönte ihr Klageruf über ihr Schicksal, so bedurfte es keiner neuen, naturwahren Maske mehr. Und strenggenommen hätte wenigstens für einen Ödipus die Modifizierung der Maske schon viel früher eintreten müssen; denn wie oft schlägt doch die Stimmung des Königs um, welche Tonleiter durchläuft sein Empfinden! Zorn und Furcht, Haß, Hoffnung, Bangen, Verzweiflung wechseln miteinander ab: wer alle diese Gefühle immer durch dieselbe Maske gedeckt sah, brauchte auch für die letzte Erscheinung des Königs keine neue äußere Form. Auch hier also war der Illusion ein weites Feld überlassen.

Um so mehr Raum gehörte, wie bemerkt, der Gebärde im weitesten Sinne; waren doch Niederknien und Stürzen nicht seltene Ausdrucksmittel. Die Kleidung des Schauspielers, ursprünglich das Schleppgewand des Dionysos, dazu der Kothurn, durchaus kein Sockel, sondern anfänglich der langschaftige Stiefel des Gottes, hemmten nicht die lebhafte Bewegung.

Etwas genauer als über alle szenischen Einzelheiten sind wir über den Termin, die Vorbereitungen und den Gang des Festes unterrichtet. Die Tragödien wurden in alter Zeit zuerst an den Großen Dionysien (März—April), dann auch an den sogenannten Lenäen (Januar—Februar) gefeiert. Wenn diese schönen Tage des Weingottes herannahten, trat das wichtigste Amt des obersten Jahresbeamten, des ersten Archon Athens in sein Recht. Mehrere Bürger, die sich imstande fühlten, das Fest durch eine längere Dichtung zu verherrlichen, also vielleicht nicht immer gerade literarisch bedeutende Persönlichkeiten, reichten ihre Dramen ein und „baten" — so heißt der offizielle Ausdruck dafür — „um einen Chor". Der Archon sah sich seine Leute an und traf seine Auswahl; drei unter ihnen „erhielten" den Chor. Ein reicher Bürger war zum Chorleiter, zum „Choregen", d. h. zum Unternehmer für diesen Teil des Festes, bestimmt worden. Er bezahlte z. B. die Kosten für das Spiel, hatte aber auch Anteil an dem gewonnenen Siege. Denn das Dionysische Fest war in Athen ein Kampf und hieß auch so (Agon): die drei Bürger, die den Chor erhalten hatten, kämpften an drei Tagen hintereinander mit ihren Tetralogien um den Preis. Der Unternehmer hob für jeden Dichter, der übrigens nicht Dichter, Poet, sondern „Lehrer" (Didaskalos) hieß, d. h. Unterweiser des Chores war, einen Chor von zwölf (unter Sophokles fünfzehn) Mann aus und übergab sie dem Preisbewerber. Dieser, der Poet, der Lehrer war selbst Schauspieler, wie Shakespeare und Molière es waren, und erst später ist es aufgekommen, wie es heißt durch Sophokles, dessen Stimme zu schwach war, daß man einen Ersatz im sogenannten ersten Kämpfer, im „Protagonisten", dem Darsteller der Titelrolle, wie wir sagen würden, fand. Nun begann ein eifriges Einstudieren des Stückes, ein Werk, an dem der Chorege wohl auch Anteil nahm; in aller Frühe und nüchtern machte man sich an die Sache, man trainierte sich in jeder Weise zu dem großen Kampfe. Denn das Volk war außerordentlich kritisch und feinhörig; so viel Illusion es auch dem Schauspiele selbst entgegenbrachte, so leicht fühlte es sich durch die kleinsten Fehler der Darstellenden verletzt, wofür wir noch einen interessanten Beweis haben, der uns über die Schärfe des antiken Gefühls belehrt. — Endlich waren dann die großen Tage des Festes erschienen, dem alle Athener mit gleich religiöser Stimmung wie mensch-

licher Neugierde entgegensahen. Die zwei ersten Tage waren durch die Abholung des Dionysosbildes aus seinem Tempel und die Überführung der Statue in die Orchestra, durch festlichen Tanz bei diesem Akt, durch lyrische Wettsänge, Vorführung des Dithyrambos und Opfer ausgefüllt; am dritten Tage wurden nach der religiösen Reinigung der Festgemeinde die Preisrichter bestimmt, und der zuerst ausgeloste Dichter durfte nun „seinen Chor hineinführen", die erste Tetralogie der drei Tage in Anspruch nehmenden dramatischen Aufführungen begann. Der Chor, der in ältester Zeit 50, dann nur noch 12 resp. 15 Mitglieder zählte, zog unter Vorantritt eines Flötenspielers durch die Parodos ein. In drei Gliedern, vier Mann in der Front, oder in vier Gliedern zu drei Mann erschien er in der Orchestra, um zumeist die ganze Dauer des Dramas hindurch in derselben zu verharren. Über die Musik seines Sanges, seinen Tanz, seine Bewegungen wissen wir fast nichts. Das Drama hatte also begonnen; die Zuschauer saßen nun alle und verließen ihren Platz nur, wenn die Leidenschaft des Beifallspendens oder des Mißfallens den leichtlebigen Athener zu heftig ergriff. Da wurde lebhaft geklatscht, geschrien, gezischt, gepfiffen, gestampft, auch erhob sich wohl das ganze Theater voller Entrüstung oder brach, wie es einmal bei Vorführung einer historischen Trauerszene geschehen ist, einer Regung folgend in heiße Tränen aus, die bei solchen Anlässen eben nur der Süden kennt. Mit dieser Erregbarkeit kontrastiert für unser großstädtisches Gefühl nicht wenig die Fähigkeit des attischen Volkes, ein Stück nach dem anderen an sich vorüberziehen zu lassen. Rechnet man, in ungefährer Schätzung, auf jedes Drama $2^1/_2$—3 Stunden, so saß man mindestens 11 Stunden im Theater; hatte ein Stück vielleicht in Argos gespielt, so konnte das nächste ohne Veränderung der Szene in Athen vor sich gehen; am nächsten Tage und am dritten ging es geradeso, zwölf Stücke sah der Zuschauer somit an drei Tagen: eine Leistung, die uns fast ungeheuerlich scheinen müßte, gälte es nicht zu bedenken, daß man mit Ausnahme der komischen Agone sonst im ganzen Jahre einen solchen Anblick nicht genoß, und daß auch einem Volke auf dem Höhepunkt seiner geistigen und künstlerischen Leistungsfähigkeit eine unerschöpfte Nervenkraft innewohnt. — Waren die Tetralogien erledigt, so begannen die Preisrichter ihres Amtes zu walten. Wie gern wüßten wir da Näheres über die Gesichtspunkte, nach denen bei solcher Gelegenheit geurteilt wurde. Leider aber versagt unsere Kunde von solchen Vorgängen völlig; wir kennen nur die trockenen Ergebnisse der Richtersprüche. Gerade diese aber reizen unsere Wißbegierde heftig. Es ist eine für uns schlechterdings rätselhafte Tatsache, daß Sophokles' „König Ödipus" nicht den ersten Preis erhielt, sondern vor dem Stücke eines ganz obskuren Dichters zurücktreten mußte, und daß Euripides' „Medea" ein ähnliches Schicksal beschieden war. Doch gilt es zu bedenken, daß Tetralogie gegen Tetralogie kämpfte und innerhalb dieser Komplexe die verschiedensten Möglichkeiten des Gefallens und Mißfallens sich ergeben konnten. Überhaupt aber wirken zumeist bei solchen Entscheidungen viele unwägbare Nebenumstände mit, von denen sich der blasse Rationalismus der angeblich historisch denkenden Nachwelt keine Vorstellung macht.

Bald, schon in den Tagen des Sophokles, Euripides, Aristophanes entstand auch eine ästhetische Kritik. Ihre ersten Anfänge reichen noch in die Zeiten des Simonides zurück, den man einen Vorsophisten genannt hat. Denn besonders

scheinen die Sophisten über die Anforderungen, die an eine gute Tragödie zu stellen seien, nachgesonnen zu haben. Derartige Anschauungen können dann wohl sich weiterer Kreise bemächtigt haben.

Nach dem gefällten Spruche setzte nun die Siegesfeier ein. Ein Opfer eröffnete sie, ein Schmaus, besonders für den Chor, folgte. Der siegreiche Dichter, mit dem Efeukranze geziert, bewirtete von der oft nicht ganz unbeträchtlichen Summe, die ihm neben dem Kranze zuerkannt worden war, seine Mitkämpfer. Bis zuletzt aber blieb der „Agon" eine staatliche Feier. Ein kurzes öffentliches Protokoll ward aufgenommen, etwa des Inhaltes: N. N. war Chorege, N. N. siegte mit den und den Stücken, als zweiter — dritter der und der. Diese Protokolle wurden im Archiv niedergelegt, wo sie Aristoteles später eingesehen haben wird, als er seine Studien über das griechische Drama machte; aus seinen Aufzeichnungen mögen in letzter Instanz die berühmten athenischen Inschriften, die die Jahreslisten der Dionysischen Siege, die Angaben über die Stücke, die Verzeichnisse der Sieger enthalten, sowie die Nachrichten der Alexandriner über die einzelnen Dramen geflossen sein.

Diese Tragödien zeigten nun in der Zeit, da das Drama auf seiner klassischen Höhe stand, eine besondere kunstmäßige Einteilung. Den Eingang bildet in der klassischen Tragödie der „Prolog", entweder aus einem Dialog oder auch aus einem Monolog bestehend. Darauf folgt der Einzug des Chors, die „Parodos", der Auszug hieß „Exodos", ein neuer Einzug des Chors nach kurzer Entfernung „Epiparodos"; die den Dialog unterbrechenden Lieder nannte man „Stasima" (Standlieder), die Gespräche der drei Schauspieler, des Protagonisten, Deuteragonisten, Tritagonisten, führten den Namen „Epeisodia". Besondere von einzelnen Chorgliedern oder Chorabteilungen abwechselnd mit einem Schauspieler vorgetragene Klagegesänge hießen „Kommoi".

Im Laufe der Zeit konnte es, wie das auch bei uns geschehen ist, nicht unterbleiben, daß der Text der Stücke, die sich ja lebendig vor dem Volke abspielten und nicht gleich durch den Buchhandel vertrieben wurden, von den Schauspielern willkürlich geändert wurde. Als die Tragödie allmählich ausstarb, holte man die Stücke der großen Tragöden, die in der guten, produktionsfähigen Zeit nur einmal gespielt wurden, wieder hervor, und sie erlebten eine Neuaufführung, die freilich für Aischylos schon bald nach seinem Tode angeordnet ward. Wieder trat da der athenische Staat ein. Ein Gesetz bestimmte zu der Zeit, da das jetzige steinerne Theater gebaut ward, daß die Tragödien des Aischylos, Sophokles, Euripides in einem Staatsexemplar im Archive niedergelegt werden sollten, und nur nach diesem Muster gespielt werden dürfte. So übte Athen die Pflicht der Dankbarkeit an seinen großen Toten.

III. Das älteste athenische Drama.

Phrynichos.

Die attische Tragödie zeigt in gehäuften Beispielen vieler Menschenschicksale ergreifenden Wechsel: Ödipus' Glück und Fall, Agamemnons, des Heerfürsten, jammervollen Ausgang, des trotzigen Aias Ende, Herakles' kläglichen Tod, Jasons Zusammenbruch, alles redende Beispiele für das tiefe, immer wieder zum Aus-

druck gelangende Bewußtsein der Zeit, daß kein Mensch vor seinem Ende selig zu preisen sei. Was wir noch heute tragisch nennen, das wurde damals zum ersten Male in der europäischen Welt empfunden Alle wahre Dichtung entspringt dem Erlebnis. Das große Erlebnis jener Hellenen aber war der jähe Fall der Reiche des Ostens bis auf die Zeiten des griechischen Sieges über die Perser. Mächtige Wirkung übte besonders der Sturz des reichen und den Griechen als außerordentlich fromm bekannten Lyderkönigs Kroisos. Noch können wir diesen Eindruck mit Händen greifen. Ein Chorgesang des Bakchylides schildert jene berühmte historische Szene, da der verzweifelnde Monarch asiatischem Brauche gemäß den Scheiterhaufen bestiegen hatte, um nicht in die Hände des Feindes zu fallen; ein griechisches Vasenbild aus der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen zeigt uns den gleichen Vorgang. So tritt an die Stelle des in Bild und Lied behandelten Mythus unter dem Eindruck eines noch lange nachwirkenden geschichtlichen Ereignisses die mehr oder minder historische Erzählung: wie die prosaische Geschichtsdarstellung noch voll von Poesie war, so spiegelte Dichtung und Kunst historische Begebenheiten wieder. In Attika aber vollzog man den weiteren Schritt, die unmittelbarste Vergangenheit zum Gegenstande der Poesie zu machen.

Phrynichos, innerhalb einer ganzen Anzahl attischer Tragiker, deren Menge wir ahnen, ohne ihre Namen zu kennen, der erste, von dem wir wirklich einiges wissen, brachte in tief erregter Zeit seine Tragödie „der Fall Milets" zur Aufführung. Es war ein Drama mitten aus leidvollem Leben gegriffen. Milet galt als Athens Tochterstadt; die Athener hatten die Jonier in ihrem Freiheitskampfe unterstützt, waren aber vor der eigentlichen Aktion nicht gerade ehrenvoll heimgekehrt. Es war darum nicht ungefährlich, dem Volke, das sich, wie es wohl glaubte, noch rechtzeitig dem überseeischen Abenteuer entzogen hatte, einen so kräftigen Tadel für seine Handlungsweise auszusprechen und zu gleicher Zeit es warnend auf die vom Osten herandrohende Gefahr hinzuweisen. Mit Recht wird man also hier mit Ed. Meyer eine Einwirkung des großen athenischen Staatsmannes Themistokles erkennen, desselben, der noch geraume Zeit später dem Phrynichos einen Chor ausgerüstet hat. Als nun die klagenden Chöre der Überwundenen — so etwa müssen wir uns den Vorgang vorstellen — die Orchestra füllten, als die schleppentragenden Jonierinnen, die Brust schlagend, ihr Elend besangen, wimmernd über das Unglückslos, dem Meder in Susas Königsburg Sklavendienste leisten zu müssen, da mischten sich in die Jammerrufe des Chores die Tränen des Volkes von Athen, und man empörte sich über den Dichter, der hier an das „Leid der Heimat" zu erinnern gewagt hatte: Phrynichos verfiel einer schweren Geldstrafe, sein Drama ward geächtet und verschwand völlig. Aber der Vorgang blieb nicht ohne tiefgreifende Folgen für das athenische Drama. — Iran warf sich jetzt auf das hellenische Mutterland; in schwerem Ringen ward der Angriff zurückgeschlagen, und ein siegreicher Gegenstoß folgte. Je verzagter das griechische Volk früher, als das dunkle Wetter heraufzog, gewesen war, desto tiefer war die Freude an dem ungeahnten Erfolge; kein Wunder, daß die hellenische Phantasie die Massen des Angreifers ins Märchenhafte übertrieb. Von schwerer Last befreit, nahm Hellas einen glänzenden Aufschwung; alle vorher noch gebundenen oder verborgenen Kräfte traten in lebendigste Betätigung. Und jetzt erscheint wieder Phrynichos. Wir haben einige Daten über sein Stück „Die Phönikerinnen", an das später

in gewissem Sinne Aischylos Anlehnung genommen hat. Das Drama, dessen Chor Themistokles ausrüstete, wurde im Jahre 476 gegeben, drei Jahre also nach der großen Schlacht bei Platää, während noch die Kämpfe der Athener gegen die wacker verteidigten persischen Festungen in Thrakien dauerten. „Die Phönikerinnen" hieß das Stück: es stellte den Chor der phönikischen Frauen dar, deren Gatten, Söhne und Brüder auf der persischen Flotte dienten. Es war, wie man treffend betont hat, ein feiner, besonders beachtenswerter Kunstgriff des Dichters, den Eindruck des Sieges auf den Feind darzustellen. Und zwar kann es sich nur um den Eindruck des Sieges von Salamis handeln, weil die Phöniker allein auf der Flotte dienten. Wir wissen aus einer Notiz, daß im Eingange des Stückes, das in Susa spielte, der persische Oberkämmerer erschien und, während er die Sitze für die Ratsherren ordnete, den Prolog sprach, in dem er ausführte, wo man sich befinde, und die Niederlage des Xerxes verkündete. Wir haben hier also einen bedeutenden Entwicklungsschritt. Der Chor tritt nicht wie sonst, noch in den ältesten uns bekannten Stücken des Aischylos, zuerst auf, sondern der erste Schauspieler übernimmt diese Rolle. Die Ratsherren, die dann Platz nahmen, waren, da sie saßen, also sich nicht in der Orchestra bewegten, stumme Personen. Dann erschienen die Phönikerinnen, die Angehörigen der persischen Marine. Wie sie nach Susa kamen, darum sorgt sich der Dichter, der noch alles auf einen idealen Schauplatz „Persien" rückt, nicht. Die Frauen sangen nun in „honigsüßen" Liedern, wie sie noch nach fünfzig Jahren bezeichnet wurden, den Jammer der Witwen und Waisen. Umfangreich kann das Drama kaum gewesen sein; eine Handlung fiel gar nicht vor. Der Sang des Chores war natürlich die Hauptsache, Furcht- und Erwartungsgefühle fielen durch die bündigen Erklärungen des Kämmerers gleich von vornherein weg; höchst wahrscheinlich berichtete ein Bote, dessen Rolle der Darsteller des Kämmerers übernahm, das Schicksal der einzelnen Führer, besonders phönikischer Abkunft. Aber wie dem auch sein mochte, Phrynichos hatte durch dieses neue aktuelle Drama, das dem allgemeinen Hochgefühle des Volkes von Athen Ausdruck gab, einen glänzenden Sieg erstritten und sein Vorgehen in den neunziger Jahren gerechtfertigt.

Gern wüßten wir von diesem interessanten Dichter noch mehr. Aber mit Ausnahme eines stark verstümmelten Bruchstückes, das von der Unmasse persischer Gefallener redet, hat die an Funden so überraschend reiche neueste Zeit uns nichts geschenkt. Phrynichos zeigt nun Älteres und Jüngeres. Der ionische Dialekt überwiegt bei ihm, der ionische trochäische Tetrameter wird wohl noch etwas mehr als bei Aischylos verwendet gewesen sein. Die Sprache des Dichters aber ist schon die völlig ausgebildete Kunstrede der späteren Zeit. Das bezeugt uns ein kurzes Bruchstück aus seinem Drama „Die Pleuronierinnen":

Mit rüst'gem Fuß betrat dies Land ein Heer,
Dies Land, des Hyasstamms uralten Sitz,
Und rings die Ebne und des Meeres Strand
Fraß gier'gen Zahnes schneller Flammen Glut.

Rede und Chor bestanden also für sich schon als künstlerisch geschlossene, entwickelte Einheiten; in längerem schweren Ringen hat die attische Tragödie danach gestrebt, aus beiden ein Ganzes zusammenzuschließen.

IV. Aischylos.

1. Leben.

Über Aischylos' Leben ist sehr wenig Zuverlässiges bekannt; denn als er dichtete, schrieb man noch keine Literaturgeschichte, und als man begann Literaturgeschichte zu schreiben, wußte man leider wenig mehr von des Dichters Leben. Die antike Literaturgeschichte charakterisieren, soweit sie nicht von wenigen gründlichen Forschern, darunter besonders Aristoteles, geschrieben ward, oft genug dürftige Anekdotensucht und eine gewisse Sentimentalität. Darum sind auch die meisten Angaben über Aischylos zu verwerfen. Sie stehen vielfach auf dem Niveau der platten Legende, die den Weingott Dionysos dem jungen, gerade Trauben hütenden Aischylos erscheinen und ihm den Befehl erteilen läßt, sich zu würdigerem Dienste vorzubereiten. Sicher ist soviel, daß der Poet in Eleusis als Sohn eines vornehmen Geschlechtes im Jahre 525 geboren wurde, daß er als reifer Mann bei Marathon stand, wo sein Bruder Kynegeiros den Heldentod bei den Schiffen gefunden haben soll, daß er in Sizilien zu Ehren des Königs Hieron ein Stück, die „Aitnaiai", aufführen ließ, dort auch die „Perser" noch einmal zur Darstellung brachte und Pindaros begrüßen durfte, endlich, daß er 456/55 im sizilischen Gela gestorben ist. Tragödien hatte er schon im Jahre 497 geschaffen, also als 28jähriger war er in die Schranken getreten und hatte seinen Chor erhalten, aber nicht gesiegt. Erst 13 Jahre später, im Jahre 484, also als 41jähriger, überwand er seine Gegner im tragischen Wettkampf; von da an scheint er noch zwölfmal Sieger gewesen zu sein. Seine ganze Hinterlassenschaft bestand wahrscheinlich aus 90 Dramen, darunter 18 Satyrspielen; 79 Stücke sind mit Namen bekannt; unter den sieben erhaltenen wissen wir die Aufführungszeit von fünf Werken, der „Perser" (472), der „Sieben" (467), der „Orestie" (458). Zu diesem Wenigen, was wir über sein Leben und Schaffen erfahren, kommen noch ein paar glaubwürdige Angaben der Antike über technische Einzelheiten. Sie berichten uns, Aischylos habe dem Darsteller das lange Ärmelgewand gegeben, den zweiten Schauspieler eingeführt und sich auch schon um die Ausbildung eines eigenen Schauspielerstandes verdient gemacht, den Sophokles später noch weiter entwickelte. — Das ist in der Hauptsache alles, was uns die Antike an äußeren Notizen über den Dichter überliefert hat. Eines erkennen wir dabei sofort: der Erfolg ist ihm nicht leicht geworden. Phrynichos wird unter vielen, die für uns heute Schatten sind, sein bedeutendster Nebenbuhler gewesen sein, noch ein hocharchaischer Tragiker. Das meiste aber, ja eigentlich alles muß uns die Betrachtung der Stücke selbst sagen.

2. Aischylos' Dichterentwicklung bis zu den „Sieben gegen Theben".

Sieben erhaltene Stücke und eine keineswegs beträchtliche Anzahl von Bruchstücken müssen uns einen Begriff von einem Dichter geben, dessen Schöpferkraft die gewaltige poetische Tätigkeit der attischen Dramatiker eindrucksvoll eröffnet. Aber diese sieben Dramen scheinen ganz glücklich ausgewählt zu sein; läßt uns doch ihre Reihe in fortschreitender Entwicklung noch den mit der Kunst ringenden, dann den siegreich kämpfenden, zuletzt den triumphierenden Dichter erkennen

Als das früheste erhaltene Stück, vor 480 v. Chr., doch nicht schon bald nach 500, wie man gemeint hat, müssen die „Schutzflehenden" angesprochen werden, deren Alter freilich noch hie und da, wenn auch nicht gerade mit irgendwie kräftigen Gründen angefochten wird. Es handelt sich hier um einen Stoff, den auch Phrynichos zur Darstellung gebracht hatte, um die Sage von den fünfzig Töchtern des Danaos, die dem verhaßten Ehebunde mit ihren Vettern, den fünfzig Söhnen des Aigyptos, entweichend nach Argos gelangen, dort beim König Pelasgos und seinem Volke vorübergehend Aufnahme finden, aber von ihren Verfolgern ereilt, zur Heirat gezwungen werden. Ihr Vater jedoch veranlaßt die Mädchen, in der Brautnacht die Gatten zu ermorden; nur eine der Töchter, Hypermestra, übt, um Frau und Mutter zu werden, Schonung, und Aphrodite, die Göttin jenes Triebes selbst, scheint für Hypermestra eingetreten zu sein. Der Mythus, einem Epos entnommen, ist außerordentlich geschickt gewählt; er bietet Handlung durch Wechsel des Geschehenden und eine schöne, natürlich-ethische Lösung. Denn wie man auch die herrliche Rede der Aphrodite von dem das All durchdringenden Liebestriebe auffassen mag, ob als Verteidigung der Hypermestra oder, nach neuester m. E. unrichtiger Anschauung, als siegreiche Überredung der Danaiden zu einem neuen Ehebunde, den der Vater der Mädchen ins Werk setzte, es siegt in dem Drama das Gesetz der Natur, deren Anwalt der große Dichter stets geblieben ist. Echt aischyleisch ferner berührt uns schon hier die über das ganze Drama ausgegossene Stimmung, die berechtigte Angst der Mädchen, die keinem Beruhigungsversuche des Danaos weicht, echt aischyleisch sind die prachtvollen, allerdings mehrfach sich wiederholenden Bilder.

Freilich stehen sonst die „Schutzflehenden" altertümlich und fremd genug vor uns. Das Stück enthält in seiner größten Masse Gesänge des Chors, die gleich zu Anfang einsetzen, der Chor ist „Protagonist"; der Dichter bedient sich nur, wo er nicht anders kann, eines zweiten Schauspielers, setzt ihn aber sonst außer Kraft, wo er ihn gut hätte verwenden dürfen. Die Zahl der Choreuten ist, der Fabel entsprechend, ungewöhnlich groß, sie muß 50 betragen haben; ebenso hoch beläuft sich der Chor der Ägypter; nicht gering ist das Geleit des Argiverkönigs. So haben wir es hier mit einer Massenwirkung des Chores, der noch ganz an die alten dithyrambischen Chöre erinnert, zu tun. Die Danaiden singen und tanzen ferner auf einem hohen, einen Hügel darstellenden Podium, das mit den Altären der Götter geziert ist. Nehmen wir dazu noch die abschreckenden Gestalten der wilden Ägypter mit ihrem barbarischen Herold, so gewinnt das Ganze eine fast barock berührende Erscheinung.

An den Ursprung des Dramas aus dem Chorgesang erinnert diese Tragödie auch sonst noch auf das lebhafteste. Das Mittelstück des „lyrischen" Chores bildet bekanntlich irgendein Mythus. Dieses Wesen hat auch der Chor der Danaiden noch festzuhalten gesucht. Wohl singt die Mädchenschar von ihrer Bedrohung und ihrer Angst, wohl gibt sie dadurch dem Ganzen eine feste Stimmung, aber wie die Danaiden sich dem Könige gegenüber auf ihre und des Argivers gemeinsame Ahnfrau berufen, so feiern sie auch in ihren Liedern den Mythus jener Ältermutter. — Der lyrische Chor spricht ferner die Anschauungen des Dichters aus. Diese Rolle spielt hier der schöne Zeusglaube des Aischylos, der, wie richtig betont worden ist, im Munde gerade der Danaiden wenig wahr-

scheinlich bleibt. Quantitativ und qualitativ hängt so das Stück noch stark mit der alten Chorform zusammen.

Recht unbeholfen erscheint, wie schon angedeutet, der Aufbau. Gedehnte Gesänge von oft künstlicher Form ziehen das Drama lang hin, bis ihm dann wieder prachtvolle Szenen und Reden einen kräftigen Ruck geben. Der König Pelasgos naht, um den Chor, nicht den lange schweigenden Danaos nach seinem Anliegen zu fragen: die Scheu, den zweiten Schauspieler durchgehends zu verwenden, verletzt alle Bühnenkunst und besonders die Psychologie. Zweimal geht Danaos in die Stadt, zweimal erscheint Pelasgos, zweimal auch haben wir ein Segens- und Danklied des Chors auf Argos, zweimal mahnt Danaos seine Töchter zu sittigem Gebaren.

So macht das Stück, verglichen mit den späteren Schöpfungen des Aischylos, den merkwürdigen Eindruck der noch jugendlich unvollkommenen Kunst eines durchaus nicht mehr jungen Dichters.

Phrynichos' „Danaiden" löste Aischylos' Trilogie ab, den „Phönikerinnen" des Jahres 476 folgten 472 die „Perser", das Mittelstück einer die einzelnen Dramen inhaltlich in keiner Weise verbindenden Tetralogie. Wir lernen aus der raschen Folge dieser beiden Tragödien, wie stark noch die Freude an der unmittelbaren ruhmvollen Vergangenheit Athen beherrschte; denn wie die „Phönikerinnen" so feierten auch die „Perser" den Sieg von Salamis. Aber so kräftig auch in diesen das athenische Nationalbewußtsein ist, es tritt doch noch nicht in jener Ausschließlichkeit hervor, die später Herodot kennzeichnet; das Bewußtsein der gemeinsam mit vielen Hellenen vor noch nicht langer Zeit bestandenen Gefahr, die Dankbarkeit gegen die Götter für die Hilfe in schwerster Not wirkt nach. Ein Stück, getragen von rein athenischem Chauvinismus, hätte ja auch kaum Aufführung an Hierons Hofe gefunden.

Die Szenerie des Dramas ist ziemlich unklar; ein Podium stellt wohl die Sitze der vornehmen Perser dar; in seiner Nähe befindet sich der Grabhügel des Dareios. Das Stück beginnt, obwohl Phrynichos' „Phönikerinnen" schon den Prolog kannten, mit dem Einzug des Chores. Bewußt hält Aischylos an der alten Form fest: durch sie vermag er die Spannung des Perservolkes auf die kommenden Ereignisse auszudrücken, die, in Phrynichos' Prolog gleich von vornherein erzählt, zu einer solchen Stimmung keinen Anlaß mehr gaben. Der Sang der persischen Ratsherren schildert, schon voll von Unruhe um das stolze Heer, den Zug der asiatischen Scharen nach Griechenland; die Stimmung ist z. T. begründet durch die natürliche Sorge um die in den Krieg gezogenen Familienmitglieder. Das Bangen wird vermehrt durch das Erscheinen der Königin (Atossa), die drohende Traumgesichte erschreckt haben, und die den Rat des Chores empfängt, den Schatten des Dareios anzurufen. Sie fragt nun auch schon nach der Lage Athens, und der Chor erweist sich hier merkwürdig gut unterrichtet, ja, durch seine ganze Anschauung bricht des Dichters athenischer Patriotismus hindurch. Bald genug erfahren wir aber das unglückliche Ereignis selbst; ein Bote, d. h. ein persischer Krieger, erscheint und macht Mitteilung vom Untergang der Flotte, in einer später folgenden prachtvollen Rede, ungleich schöner als die Raouls in der „Jungfrau von Orleans", schildert er die Schlacht bei Salamis, wie sie sich einem Mitkämpfer darstellte, sowie den wei-

teren Verlauf des Xerxeszuges. Xerxes freilich, nach dem die Königin, die selbst, entsprechend der alten Technik, länger geschwiegen, sich vorsichtig erkundigt hat, ist davongekommen; die lange Reihe der gefallenen Perser, die angeführt wird, soll auf des Königs feiges Verhalten ein grelles Licht werfen und damit auf sein baldiges jammervolles Erscheinen vorbereiten. Dann tritt der Bote ab und legt, während die Königin sich drinnen zum Opfer rüsten will und der Chor in neue, die früheren Motive zum Teil wiederholende Klagen ausbricht, unterdessen das Gewand des Dareios an, den die Herrscherin zusammen mit dem Chor aus seinem Grabe beschwört. Dareios erscheint aus der Tiefe des Hades; gleich jedem Geiste darf er nicht lange auf der Oberwelt verweilen, er verlangt daher schnellen Bericht. Er empfängt die Kunde vom Untergang des Heeres, und nun weiß er allmählich sogar besseren Bescheid als die erzählende Königin, er kennt die Einzelheiten vom Übergang über den Bosporus, nach dem er selbst vorher gefragt, er vermag von der ruchlosen Zerstörung der hellenischen Tempel zu melden, er sieht die alten Schicksalssprüche in Erfüllung gehen, er erzählt von der Schlacht bei Platää, all dieses Unglück eine Folge der Verblendung. Dann wendet sich der König an die Gattin mit der Bitte, dem nahenden, ganz und gar vernichteten Sohne mit neuer Kleidung entgegenzugehen und ihm in seiner Not zu helfen, und mit einer freundlichen Mahnung, das Leben zu genießen, solange wie möglich, verschwindet der alte Herrscher. Wieder geht die Königin in den Palast; der Chor singt ein Lied voll pietätvoller Erinnerung an das Glück Persiens unter Dareios. Da erscheint, um den Gegensatz zwischen dem Einst und Jetzt recht zu verdeutlichen, Xerxes selbst in elendestem Aufzug, jammernd, sich selbst beschuldigend; mit stets wiederholter Klage endlich in einen rituellen Threnos übergehend, setzt er sich an die Spitze des Chores und zieht in dieser Prozession ab.

Das Stück bietet wie die meisten aischyleischen tiefe, aber nicht wechselnde Stimmung. Eine gewisse Spannung ist im Gegensatz zu Phrynichos ja schon versucht. Aber sie hält nur sehr kurz an; der Unglücksbote erscheint recht früh. Der Dichtung fehlt aber auch sonst, allein etwa die Erscheinung des Dareios abgerechnet, noch das eigentliche dramatische Leben; sie ist weit mehr episch-lyrisch, d. h. das Wesen des alten Chorgesanges beherrscht auch hier noch das Ganze. Die persischen Greise geben die Exposition, sie erzählen von dem Zuge und in durchaus katalogartiger Weise von den Führern des eigenen Volkes. Die Sorge der Alten wird verstärkt durch Atossa, der Bericht des Boten setzt die epische Schilderung des Chores fort: das sind lauter gleichartige Glieder einer Kette, noch durch die aus dem Chorgesang wohlbekannte ethische Mahnung, hier die Warnung vor dem Übermute, zusammengehalten. Aber das Auf und Ab eines wirklichen Dramas fehlt noch gänzlich. — Doch auch den das Stück durchziehenden moralischen Gedanken können wir nur geschichtlich, in seiner Bedeutung für die Zeit würdigen. Denn die Ausführung vermag uns noch nicht anzusprechen. Jene Hybris gewinnt kein wirkliches Leben, sie wird von Xerxes nur ausgesagt, der zuletzt als zerfetzter Schwächling erscheint. Er allein ist der Träger der Überhebung, die sein Volk und seine Familie nicht teilt, der Vertreter einer Gesinnung, die längere Zeit vor der Situation liegt und daher dramatisch nicht glaubhaft wird.

In vollster Unbefangenheit übersieht Aischylos ganz, daß Xerxes nur den Willen seines Vaters vollstreckt hatte; um der Einheit der Stimmung willen vergißt er, daß er einst selbst gegen den kriegerischesten König seiner ganzen Zeit, gegen Dareios, im Felde gestanden hatte. So wird ihm der alte Herrscher zu einer erhabenen, maßvollen Persönlichkeit, die genau wußte, worin die eigentliche Stärke der Perser bestände, die nichts über die Grenzen ihrer Kraft hinaus unternahm. Und so hat Aischylos den König auch als Gatten und Vater ansprechend geschildert.

Immerhin ist Dareios noch eine ganz typische Erscheinung. Dasselbe Gepräge zeigt die Königin, deren mütterliches Wesen in ihrer tiefen Sorge um Xerxes hervortritt, die so ganz dem wirklichen Leben entsprechend — wie oft hörte man doch im Weltkriege solche Worte — den Gatten glücklich preist, daß er das Elend seines Reiches nicht mehr erlebt habe. — Unwahrscheinlich ist dagegen der Bote. Er fällt immer mehr aus seiner zuerst ganz gut eingeführten Rolle heraus und wird fast zum begeisterten Griechenfreunde. Auch der Chor macht hie und da einen wenig psychologischen Eindruck. Als der Bote seine Trauernachricht bringt, singen die Greise ohne jede weitere so natürliche Nachfrage sofort ein eintönig rituelles Klagelied: ganz und gar allem menschlichen Benehmen widersprechend, ist auch dies ein Ergebnis der vom Dichter von vornherein bezweckten Stimmung.

Der Archaismus verrät sich ebenso wie bei Phrynichos in der Illusion, die vom Zuschauer verlangt wird. Die Situation des ersten Chorgesanges ist der Übergang des Perserheeres über den Hellespont; sofort folgt dann die Trauerbotschaft und dieser bald Xerxes selbst.

Für uns beruht heute die Wirkung des Dramas in der Erkenntnis des großen Erlebnisses des Dichters. So wird die wundervolle Schilderung der Schlacht bei Salamis stets klassisch bleiben. Aber eben darum war es eine Geschmacklosigkeit, im Weltkriege auf einer deutschen Bühne das ganze Stück aufzuführen; die klägliche Wirkung dieses Versuches hätte sich voraussehen lassen.

Die philologische Kritik hat ermittelt, daß der „Prometheus", über dessen Aufführung Zeitangaben fehlen, entweder 469 oder 468 gespielt sein muß. Vielleicht wird man gut tun, sich für das erstere Jahr zu entscheiden. Wir wissen nämlich, daß Aischylos im Jahre 468 von seinem Nebenbuhler Sophokles besiegt wurde und zwar wohl mit dem „Triptolemos", in dem der „Prometheus" nachgeahmt war: das würde für diesen das Jahr 468 ausschließen. Mehr Klarheit ist über die Reihenfolge der einzelnen Stücke der Trilogie zu gewinnen. Der „Gefesselte Prometheus" bildet das erste Drama der Reihe, die die Versöhnung des Zeus mit seinem Feinde im zweiten Stück, das neue segensreiche Walten des Titanen im dritten vorführte.

Der erste Zeuge von Prometheus und seinem Streite mit dem höchsten Gotte ist Hesiod. Durch und durch fromm, aber als echt griechischer Fabulist nicht außerstande, von den Göttern auch Böses zu erzählen, kennt der Dichter Zeus' Abneigung gegen das Menschengeschlecht, dem der höchste Gott das Feuer vorenthielt, das dann Prometheus den Sterblichen schenkte; Hesiod weiß, wie danach Zeus durch die Sendung der Pandora neues Elend über die Welt brachte, seinen Feind aber an eine Säule fesselte und ihn durch den Adler peinigte, bis

Herakles den Titanen von der Qual erlöste. Von diesem Mythus löste Aischylos die Pandora-Episode, verband aber mit ihm eine andere Version von einem Spruche der Themis über einen künftigen Sohn des Zeus und der Thetis, der seinem Vater die Herrschaft rauben würde. Ferner gab es in Athen einen von Schmieden und Handwerkern begangenen Prometheuskult, der sicher seine besondere Legende besaß. Auch diese mag Aischylos zuletzt verwendet haben.

Die Bühnentechnik, einzelne angeblich starke Widersprüche, besonders auch die sprachliche Form haben in älterer und jüngerer Zeit eine Reihe von Forschern in dem jetzt uns vorliegenden Stücke eine Bearbeitung einer ursprünglichen Form erkennen lassen. Aber, wie früher bemerkt, ist jedes Drama dieses Dichters ein Individuum; es gibt kein Stück des Aischylos, das nicht neben seinen ganz eigenartigen Vorzügen auch besondere Fehler besäße, und Widersprüche begegnen auch sonst bei ihm. Wie hätte man also später dazu kommen sollen, gerade charakteristische Eigentümlichkeiten und auch Mängel hineinzukorrigieren! — Ja, wie eine schroffe Riesenburg, nur sich selbst gleich, liegt das ungeheure Drama vor uns. Gundolf hat unvergleichlich treffend von der „Menschwerdung der Urkräfte", die wir im „Prometheus" beinahe noch als Prozeß mit anschauen könnten, gesprochen. In der Tat, überall drängt sich noch mythologisches Urgestein hervor. Aber eben darum dürfen wir hinter diesem Götterkampf noch nicht das „titanenhafte" Sichaufbäumen des Individuums überhaupt gegen ein hartes Weltregiment suchen. Es handelt sich hier vielmehr allein um einen Mythus von dem göttlichen Freunde der Menschheit, der mit einem anderen Gotte in Zwist gerät und sich dann mit ihm versöhnt, um einen Streit erhabenster Mächte, der mit menschlicher Leidenschaft geführt wird.

Wir haben in diesem Stücke zum erstenmal unter den erhaltenen Dramen einen Prolog. Dieser ist aber nicht nur Rede, sondern auch gleich nachdrucksvollste Handlung. Auf einem hohen Gerüste, das einen skythischen Berg bedeuten soll, sehen wir um eine überlebensgroße, den Titanen darstellende Puppe den Hephaistos und zwei dämonische Gestalten, „Kraft" und „Gewalt", bemüht; der Schmiedegott, eine dem Feuerspender kultisch verwandte Erscheinung, ist tiefbekümmert über den ihm von Zeus erteilten Auftrag, den Titanen an den Felsen zu fesseln, während die „Kraft" ihn mit dienstbeflissenem Eifer zu dem Werke treibt. Diese Exposition führt uns trefflich in den olympischen Zwist ein: Zeus vermag seinen Feind aufs schwerste zu strafen, aber dieser findet schon jetzt tiefe Sympathie bei einem der Untergebenen des Götterkönigs. Prometheus, dessen Stimme uns durch einen hinter der Puppe versteckten Schauspieler vernehmbar wird, hat bisher nicht geredet; aus der Not des Zweischauspielergesetzes macht der Dichter eine Tugend. Denn wie gewaltig wirkt doch der jetzt einsetzende Monolog, die Klage des Titanen in der furchtbaren Einöde des Felsengebirges! Aber Prometheus bleibt nicht lange allein; nachdem er kurz seines Wirkens für die Menschen gedacht, naht ihm der Chor der Meermädchen, der Okeanostöchter, die auf einem flügeltragenden Wagen herangezogen, wie man vielleicht annehmen darf, auf der Höhe des Gerüstes haltmachen. Sie pflegen mit Prometheus Zwiesprache, erfahren sein Schicksal, seinen Kampf mit Zeus um der Menschen willen, seine Wohltaten an diesen armen Wesen. Eine dritte Götter-

gestalt erscheint auf einem Flügelroß: es ist der Vater der Meermädchen, auch er eingeführt, um das Mitleid eines Teils der niederen Götterwelt zu bezeugen, um den Trotz des Titanen zu erfahren, endlich um ein neues Stück der Vorgeschichte zu vernehmen. Kunstvoll wird diese uns allmählich bekannt; denn erst nach Okeanos' Abfahrt führt sie der Titan vor dem Chore ganz zu Ende; wir hören weiter, was alles noch die Menschen durch Prometheus gelernt haben. Aber schon fällt ein Hinweis auf ein die weibliche Neugierde erregendes Geheimnis des Prometheus, der da weiß, daß auch Zeus' Macht vom Schicksal bedroht ist; so wird der Angelpunkt des Stückes mit richtigem dichterischen Augenmaß in der Mitte des Ganzen fixiert. Zu den bisherigen Erscheinungen gesellt sich nun plötzlich eine ganz eigenartige, ein Hörner tragendes Mädchen: es ist die in eine Kuh verwandelte, vom Stachel der Bremse gehetzte Jo, des Zeus Geliebte. Auch diese Gestalt ist mit künstlerischem Bedacht eingeführt. Ihre Erzählung vom Elend, das Zeus' Liebe über eine Sterbliche gebracht, steigert den Eindruck vom ungerechten Götterkönig, dem das Los der Menschen so gleichgültig ist; der Haß des unglücklichen Mädchens gegen ihren Verführer entreißt dem Prometheus eine neue Mitteilung über sein Geheimnis von Zeus' drohendem Sturze, der durch einen von ihm mit einer Göttin erzeugten Sohn bevorstehe. Zugleich hören wir, daß die endliche Lösung des Titanen von einem späten Nachkommen der Jo kommen soll. Wir sehen damit also, wie so oft bei Aischylos, früh die ganze Entwicklung des Dramas vor uns, eine Spannung fällt wieder fast ganz fort. Der irrenden Jungfrau gibt dann Prometheus noch eine lange geographische Schilderung aller der Länder, die ihr Fuß durchschweifen solle; Jo stürzt, von der Bremse gejagt — eine wundervolle Symbolik — rasend davon. Da stellt sich der Götterbote Hermes, nach allen diesen mit Prometheus sympathisierenden Gestalten nun wieder ein Feind, der ergebene Knecht seines Meisters Zeus, ein, um unter schweren Drohungen zu erfragen, welches Liebesbündnis dem olympischen Herrscher das Ende bringen solle. Der Titan behandelt den Götterknecht wie einen kleinen Knaben und bleibt starr und ungebrochen. Da erfüllt sich die Drohung, mit Donnergetöse bricht der skythische Fels zusammen, Prometheus und der mit ihm gleichgestimmte Chor verschwinden unter dem anklagenden Aufschrei des Titanen. — Das Stück scheint eine altertümliche Starrheit zu zeigen, die ganze Zeit hindurch bietet sich uns derselbe Anblick des Gefesselten, der von seiner Höhe herab seinen Trotz unabänderlich bekundet. Aber gerade diese eherne Einheit von Mythus und Drama hat etwas Erhabenes. Und ferner hat es der Dichter nicht nur versucht, sondern auch verstanden, durch die vielen Besuche, die Prometheus empfängt, namentlich durch eine Erscheinung wie die Jo, Abwechselung zu schaffen. Es ist eine Szene von übermenschlicher Kraft: droben die Riesengestalt des leidenden und doch unbeugsamen Titanen, drunten in der Orchestra das halb wahnsinnige Gebaren des dort singenden und tanzenden Mädchens, Gott und Heroine von gleicher Ungerechtigkeit verfolgt. Weiter hat Aischylos die Starrheit auch des titanischen Charakters zu mäßigen gewußt; mehr als einmal bricht aus Prometheus' Felsenherzen der warme Quell des Mitleids und der Fürsorge für andere inmitten seines Leides hervor; wir sollen empfinden, daß wir es mit dem göttlichen Menschenfreund zu tun haben. Und endlich war Aischylos ganz

Grieche, d. h. echter Mensch auch darin, daß er seinen trotzig starren Prometheus doch menschlich bangen, leiden, jammern ließ.

Das nächste Stück der Tetralogie, der „befreite Prometheus", hatte, soweit wir dies zu erkennen vermögen, manche Ähnlichkeit mit dem ersten. Die Fabel spielte — wir empfinden wieder eine gigantische Phantasie — 30000 Jahre nach dem ersten Stücke. Prometheus hing wieder am Felsen. Der Chor, aus den Titanen gebildet, erschien vor dem Bruder, der ihm sein Leid klagte; Herakles stellte sich ein, auf weiter Irrfahrt dem Feinde seines Vaters nahend, um, ein Gegenstück zur Io, Weissagungen über den ferneren Verlauf seiner Heldenreise zu empfangen; er erlegte, natürlich unter Billigung des Zeus, den Adler, und später erfolgte auch die Lösung vom Felsen, die Versöhnung zwischen der alten und jungen Götterwelt vollzog sich: les dieux de l'ancien régime sont pardonnés et, à leur tour, ils pardonnent, sagt H. Weil.

Die Vorstellung von einem unabänderlichen, furchtbaren Schicksal, die man für sophokleische Tragödien völlig unrichtig bestritten hat, ist hier noch nicht vorhanden. Denn über dem Dasein dieser Götter hängt keine Macht, die zu ihrer Zeit vernichtend einherfahren soll, sondern das Eintreten des Verhängnisses ist an gewisse Bedingungen geknüpft: nur wenn Zeus den Prometheus nicht löst, wird seine Herrschaft dereinst in sich zusammenbrechen. Darin ist aber von einer Schicksalsidee kaum etwas zu spüren. — Freilich ist es dem Dichter nicht gelungen, diese Prophezeiung in ihrer ganzen Bedeutung aufrechtzuerhalten. Denn nicht nur Prometheus kennt die Zukunft, sondern auch Zeus; er läßt durch Hermes dem Titanen verkünden, daß erst dann seine Leiden aufhören sollen, wenn ein Gott für ihn in den Hades eingehen wolle. So hebt der Dichter, der keinen Zug der mythologischen Überlieferung aufgeben will, die Gefährlichkeit des Prometheus für Zeus selbst wieder in etwas auf, indem er die Kunde der Zukunft zwischen beiden Gegnern teilt.

Die Fortführung der Fabel aber in dieser Form verdient zunächst kein Lob. Die Wiederholung wirkt doch gar zu eintönig: aufs neue dieselbe Situation, die Klage des Gottes vor dem Chor, die Prophezeiung einer Wanderung; wir sehen, der Mythus bietet der Dichtung nicht Körper genug, und der Poet erlahmt am Mangel neuer Motive. Aber sehr wahrscheinlich findet dieser Tadel nur auf die erste Hälfte des Dramas Anwendung: danach folgte Neues und Entscheidendes; denn durch Herakles geschah die Befreiung von dem Adler, dann trat die Versöhnung der durch Jahrtausende verfeindeten Gegner ein, und auch der zweite Teil der Weissagung erfüllte sich: der Kentaur Chiron ging für Prometheus in den Hades, auch er ein Wohltäter der Menschen, ein kluger Arzt. Diese Versöhnung und endgültige Beilegung des Kampfes konnte noch eine Reihe fesselnder Szenen ergeben; denn was war einem Aischylos nicht alles möglich! — Wie freilich der „feuerbringende Prometheus" verlief, ist ganz dunkel; mit Recht hat man betont, daß mit dem Drama, das die Lösung brachte, der Stoff im Grunde erschöpft gewesen sei.

Auch hier begegnet wieder die Wirkung eines äußeren Erlebnisses auf den Dichter. Aischylos kannte die Fremde allein durch seine sizilische Reise. Ein Nachhall der dabei gewonnenen Eindrücke ist die Schilderung des unter dem Ätna liegenden Typhos und der einst vom Berge niederbrechenden Feuerströme:

ein prachtvolles Bild, das auch bei Pindar begegnet. Und auch in dem Stücke, das Aischylos an Hierons Hofe aufführen ließ, in den „Aitnaiai", ward anderer Wunder der Insel gedacht. Solche Beobachtungen und Erfahrungen regten Aischylos' Interesse für das Ausland, das er schon in den „Schutzflehenden" und „Persern" verrät, zu stärkerer Betätigung an. Jonische Schriften über die außergriechische Welt waren damals außerordentlich verbreitet; es ist nicht ausgeschlossen, daß der Dichter ihnen seine Schilderung des Ostens und Westens, die in den zwei ersten Stücken der Trilogie einen so ungebührlich weiten Raum beansprucht, entnommen und sie auch mit allerhand Gebilden griechischer Phantasie vereinigt hat. Das Stück hat in seiner Zeit sofort eine starke Wirkung geübt, die wir noch mit Händen greifen können. Sophokles, der jüngere Dichter aus dem Gaue Kolonos, besiegte Aischylos im Jahre 468, wahrscheinlich mit dem „Triptolemos." Er führte hier die Fahrt des attischen Demeterpropheten Triptolemos zu den Völkern der Erde vor, denen er die Gabe seiner Göttin, das Brot brachte; die ganze Schilderung der von dem Jüngling durchzogenen Länder ist ein deutlicher Reflex der aischyleischen Dichtung, an deren Bildersprache der Jüngere ebenfalls Anschluß nahm. Der geschickte Griff einer solchen rein athenischen Lokaldichtung mag Sophokles den Sieg verschafft haben.

Ungewollte, unbeabsichtigte Wirkungen sind zumeist die größten. Wie Shakespeares Hamlet, Goethes Faust ist Aischylos' Prometheus zu einem Symbol geworden. Merkwürdig genug, nicht im Altertum, wohl aber in der Neuzeit, die eben dadurch ihre häufige Undankbarkeit gegen die Antike aufs nachdrücklichste Lügen straft.

In der großen thebanischen Tetralogie, dem „Laios, Ödipus, den Sieben gegen Theben" und dem Satyrspiele „Sphinx", aufgeführt im Jahre 467, entrollte Aischylos eines jener tragischen Gemälde, die charakteristisch für das Denken und Gestalten des Griechenvolkes geworden sind und auch für die Anschauung unserer klassischen deutschen Dichtung schwerwiegende Bedeutung gewonnen haben. Der Kreis der Ödipussage wie des Tantalosmythus, so oft von den Griechen durchmessen, kennzeichnet ihre dramatische Dichtung in ganz besonderem Grade: die Furchtbarkeit, ja Unnatur der Geschehnisse, der sich forterbende Fluch fand immer wieder neue Gestaltung. Wohl lagen schon kräftige epische Keime vor, aber ihre Entwicklung zu mannigfachsten Formen ist das Werk der Tragödie. — Aus der aischyleischen Tetralogie kennen wir nur das dritte Stück, doch wissen wir von den beiden ersten, die C. Robert zu rekonstruieren gesucht hat, daß Apollon dem Thebanerkönig Laios nur dann Gedeihen seiner Stadt versprechen wollte, wenn er kinderlos bliebe, daß dieser aber bewußt das Gebot übertrat und durch den Gott schwere Strafe fand, daß ferner darin das schreckliche Schicksal des Ödipus und sein Fluch auf seine Söhne vorkam. Das erhaltene dritte Drama zeigt uns einerseits, wie dieser Fluch an dem thebanischen Brüderpaare sich vollendete, deutet aber auch anderseits an, daß der Spruch Apollons über Thebens späteres Schicksal in Erfüllung ging. — Die „Sieben" führen uns nun die Vorgänge in dem von den Argivern und ihren Bundesgenossen, vor allem Polyneikes, dem Ödipussohne, belagerten Theben vor, doch so, daß wir mit gleicher Deutlichkeit durch Botenberichte die Zu-

stände im Lager der Feinde erfahren. Die ganze Trilogie, durch drei Generationen sich hindurchziehend, ist demgemäß voll von Handlung. Auf das erhaltene Drama jedoch entfällt davon wenig genug: der abgeschlagene feindliche Angriff, der Fall der Ödipussöhne ist sein Hauptinhalt.

Das Stück spielt in Theben, der Schauplatz, der sich unserem Auge bietet, soll das Innere der belagerten Stadt sein. Wir haben den nun schon fest gewordenen Prolog: vor uns steht Eteokles, Thebens Feldhauptmann. Klar und herbe klingen seine Worte, der Gefahr des Augenblicks entsprechend. Er wendet sich an die Bürger, die hier Statisten sind; seiner eigenen Pflicht sich vollbewußt, verlangt er von den Einwohnern Mithilfe am Wohle der Stadt; er berichtet, daß er schon Späher zur Erkundung der feindlichen Pläne ausgesandt habe. Und sofort eilt ein solcher Bote heran; er meldet den Vernichtungsschwur der sieben Heerführer, schon nahe der Feind, der Staub steige auf, die Heereswoge brülle heran. Da zieht der Chor, aus thebanischen Jungfrauen bestehend, ein. Er ist ganz fassungslos, weiß in seiner Angst nicht, wohin; welchen Gott soll er zuerst anrufen? Draußen dröhnt der Schilde Klang, mit erregten Sinnen glaubt die Mädchenschar wahrzunehmen, wie die in den Zügeln knirschenden Rosse Mord klirren; unter lautem Wehgeschrei ruft der Chor zu allen Göttern: so haben wir das prachtvolle Innenbild der belagerten Stadt. Nichts Schlimmeres nun für den Mann, den die Tat ruft, als dieser hemmende Jammer, die störende Panik der Frauen. Mit herbem Worte fährt Eteokles die Weiber an; Seufzer und verzweifeltes Gebet können ja nichts helfen; Gehorsam ist allein vonnöten. Endlich, nach manchem bangen Wort verspricht der Chor, sich zu fassen und alles zu ertragen. Eteokles ist zufrieden, die Frauen sollen beten. Und gleich betet er selbst, ein echter Held, er will die ganze Beute den Göttern weihen. Aber die Mädchen sind nicht zu beruhigen: dem Herzen benachbart entflammen die Sorgen das Gemüt; darum sollen die Götter helfen. Denn die Stadt scheint doch dem Feinde verfallen. Wie wird es werden! Wohl dem, der vor dem letzten Sturm dahinsinkt. Schrecklich ist einer eroberten Stadt Anblick. Hier schleppt einer den anderen davon, Mord und Brand ist überall Blutiges Gewimmer der Säuglinge tönt, Hellene nimmt dem Hellenen sein Gut. Da trifft ein Beutebeladener den Beutebeschwerten, wer noch nichts hat, ruft einen anderen Beuteleeren als Genossen an, die Frucht der Erde wird zerstampft, bitter ist der Anblick der davongeschleppten Mädchen, die dem Lose der Sklaverei entgegensehen. — Es kommt neue Kunde, der zurückgekehrte Bote, den Wilamowitz treffend keine Person, sondern ein Mundstück genannt hat, berichtet der Feinde Aufmarsch. In sieben Heerhaufen nahen sie den sieben Toren, den der Sage wohlbekannten Toren Thebens. Da sind sie, die trotzigen, ja vermessenen achäischen Ritter, vorn auf dem Schilde das Wappen und die Devise. Jedem namhaft gemachten weiß Eteokles als rechter Führer und Steuermann der schwer bedrängten Stadt einen seiner Helden, alle, um des Gegensatzes willen, schlichte und einfache Streiter, entgegenzustellen. Aber selbst diese eherne Seele kennt das Mitleid, weiß nicht nur von Feindeshaß. Denn als sechsten nennt der Bote den Seher Amphiaraos, eine Gestalt, die uns der Dichter in unmittelbarer Charakteristik vor Augen stellt. Der war ja nur ungern in den Kampf gegen Theben ausgezogen; er wußte, daß der Kriegsfahrt Unheil drohe,

er sah seinen eigenen Untergang voraus, er hatte die Argiverhelden vergebens gewarnt. Darum trägt er auch keine Abzeichen auf seinem Schilde:

Denn nimmer scheinen will gerecht er, will es sein –

Worte, die das zuhörende Volk von Athen voll Jubel auf den gerechten Aristides bezogen haben soll. Da stöhnt Eteokles, obwohl ihm so die willkommene Kunde wird, daß die Götter ihm beistehen werden, tief auf: „Wehe, daß der Gute unter den Gottlosen weilen muß, wehe, daß aus dem Ackerlande des Verderbens der Tod als Frucht geerntet wird von dem, der mit den Bösen sich ein läßt, daß, wer mit ihnen ins gleiche Schiff einsteigt, mit ihnen untergehen muß." In wohlerkennbarer Absicht nennt jetzt der Bote zuletzt als siebenten Führer den Polyneikes, des Eteokles eigenen Bruder. Über das Heldengemüt des Thebaners zieht ein tiefer Schauer, er bricht in einen lauten Klageruf aus, daß der Fluch des Vaters sich nun erfülle. Aber er, der die Schwäche der Frauen getadelt, kann dem Gefühle jetzt nicht nachgeben, er begreift sich rasch; es gilt zu handeln. Er selbst will dem Bruder entgegengehen, er ruft nach dem letzten Waffenstück, er muß in den Kampf. Doch der Chor warnt ihn in heißer Angst, den Fluch nicht heraufzubeschwören. Vergebens: Eteokles weiß es besser, es muß alles eintreffen, die Götter wollen es; der Held bricht auf. Der Chor bleibt zurück, deutlich malt sich ihm das Bild vom Morde der Brüder, er erinnert sich an die alten Übertretungen, an Laios' Ungehorsam, Ödipus' Mutterehe; so schwillt Woge auf Woge heran. Wie war doch Ödipus geehrt, aber als er seines Elends innewurde, da schlug er mit der Hand des Vatermordes die Augen, teuer wie liebste Kinder, dann fluchte er den Söhnen. Aufs neue erscheint der Bote; hier zum ersten Male in der später so häufigen, nicht mehr ganz natürlich begründeten Rolle, denn niemand hat ihn gesendet. Er bringt Kunde vom Siege, freilich auch von des Bruderpaares Falle. Kurz nur freut sich die Mädchenschar der Rettung, lang tönt ihr Trauerlied um die gefallenen Prinzen ihres Volkes. In diese Klagegesänge mischt sich nun ein Duett der Antigone und Ismene hinein, danach verkündigt ein Herold den Beschluß der Stadt, Eteokles zu begraben, den feindlichen Bruder aber nicht, worauf dann noch die Erklärung der Antigone folgt, sie werde dem Gebote zuwiderhandeln. Ein Teil des Chores ist ihres Sinnes und begleitet sie, der andere will Eteokles begraben; in dieser Scheidung entfernen sich die Mädchen, und die Trilogie findet auf so merkwürdige und befremdliche Weise ihr Ende. Man hat diesen Schluß schon früh als unecht beanstandet und in neuester Zeit, nicht ohne wenig begründeten Widerspruch hervorzurufen, die Einzelheiten der Einarbeitung noch schärfer charakterisiert.

Das Stück bildet in seiner einfachen Größe den wirksamen Abschluß der gewaltigen, Sünde und Strafe dreier Generationen umspannenden Trilogie. Gedanke, Anlage und Ausführung zeigen den ganzen Aischylos. Wieder herrscht kein von Anfang an feststehendes Schicksal, das zermalmend blühende Menschenleben, eines nach dem anderen, vernichtet, sondern der Ungehorsam des Laios gegen die dreimal warnende Gottesstimme verursacht das Entsetzliche, und eine neue Freveltat, die der Söhne an dem Vater, rächt sich furchtbar. Eine Schuld ist also vorhanden. Und doch nimmt auch dieser Dämon ein Ende, wie der

Dichter es seinen Chor mit Nachdruck aussprechen läßt. Darum bleibt für Antigones trauriges Schicksal kein Platz im Gedankenreich dieses Dichters; mit dem Tode der beiden Brüder ist der Fluch erloschen.

Die dramatische Ausführung des Mythus ist noch nicht ganz glücklich. Man hat richtig darauf hingewiesen, daß der Chorgesang und der äußere Verlauf des Kriegsereignisses vor den Toren sich nicht entsprechen. Die Jungfrauen hören das erste Kampfgetöse in der Nähe der Stadt, sie erblicken von einer Höhe aus die sieben feindlichen Heerführer, und doch ist noch gar kein Angriff geschehen, und hat Eteokles noch reichlich Zeit, den sieben Helden draußen die entsprechende Zahl der Seinigen gegenüberzustellen. Dieser Bruch in der dramatischen Entwicklung kann nur das Ergebnis einer Umsetzung aus dem Epischen sein, aus einem alten Liede, sehr wohl auch aus einem episch-lyrischen Chorgesange, in dem die Schilderung etwa diesen Verlauf genommen hätte: In sieben Heerhaufen rückten die Argiver heran, furchtbares Getöse umbrandete die Stadt, schon schlugen die Steine der Feinde hart gegen die Mauern, die Frauen Thebens flehten zu den Göttern. Aber Eteokles hatte schon Sorge gegen alle Not getroffen; sechs seiner Helden, von ihm erwählt, traten den Feinden entgegen, er selbst als Siebenter dem eignen Bruder usw. So zeigt auch dieses Stück ebenso wie die „Perser" und die „Schutzflehenden" durchaus noch keinen geschlossenen dramatischen Charakter.

Daneben bestehen andere Analogien zu den früheren Stücken. Die „Schutzflehenden" führten uns einen zagenden Frauenchor vor, ihm gegenüber einen ruhigen, zielbewußten Mann; denselben Anblick haben wir hier, nur daß die Persönlichkeit des Eteokles entsprechend der weit größeren Bedeutung des geschilderten Vorganges nachdrücklich verstärkt ist. Mit vollem Recht hat Wilamowitz diesen einen tragischen Helden genannt, eben weil er, was bisher allen aischyleischen Personen noch fehlte, das Bewußtsein einer freudig und unerschrocken zu übenden und geübten Pflicht mit der tieftrüben Empfindung eines Fluches paaren muß. Diesen heroischen Charakter hebt nun in seiner Kraft die Verzweiflung der Frauen machtvoll hervor. „Kein Tragiker der Griechen", sagt J. L. Klein in seiner Geschichte des Dramas, „⟨hat⟩ das Starke mit dem Zarten, das Furchtbare mit dem Bangmütigen aufgeschreckter Mädchenseelen in so pathosvollen Einklang zu setzen, so tief harmonisch zu verschmelzen verstanden."

Aber noch ist der aischyleische Eteokles keine wirklich individuelle Gestalt. Nur ein Ansatz dazu ist da. Wohl bewegen ihn schon verschiedene Gefühle. Aber der schwere Seelenkampf, das eigentliche Element des Tragischen, fehlt noch. Dem entspricht der ganz kurze Bericht über den Fall des Eteokles und Polyneikes; hätte der Dichter an der Gestalt des Thebanerhelden ein besonders liebevolles, individuelles Interesse genommen, so würde er seinen Ausgang wohl noch ausführlicher zur Darstellung gebracht haben. Aber ihm ist eben der Mythus noch die Hauptsache, dessen Entwicklung er mit den prachtvollsten Stimmungsfarben schildert. — Stimmung ist auch hier die eigentliche dichterische Leistung des Dramas. Denn die Spannung scheint recht gering; erfahren wir doch trotz der Angst des Frauenchores sehr bald, daß die Stadt Rettung finden wird. Gleichwohl ist ein gewisser Ansatz zur Erweckung der Spannung auch hier vorhanden. Eteokles' Persönlichkeit fesselt uns, und über das Schicksal Thebens früh beruhigt, schauen

wir dem Ausgange des Kampfes des Thebaners trotz aller düsteren Ahnungen wenigstens nicht ganz ohne Erwartung entgegen.

Wieder sehen wir Aischylos' kriegerisches Erlebnis in seiner ganzen Wirkung vor uns. Das vom Chor entworfene Bild der eroberten Stadt, in jedem Zuge furchtbare Wirklichkeit ohne jegliche Phantasie, ist Erlebnis; Erlebnis ist die unvergleichlich wahre Stimmung innerhalb des geängstigten Thebens, die Erbitterung des tüchtigen Heerführers über die demoralisierende Wirkung eines solchen Treibens. Aristophanes nannte bald nach Aischylos das Drama „voll von Ares": wir sehen heute, wo die Wurzeln dieses Schaffens ruhten.

Wir haben allerhand Analogien zu früheren Schöpfungen des Dichters festgestellt; jeder Vergleich aber zeigt uns einen Fortschritt und läßt uns anderseits auch die Einzigartigkeit, die in sich ruhende Originalität jedes aischyleischen Dramas erkennen. Beides, Analogie und Neuschöpfung, tritt uns auch aus der dichterischen Sprache entgegen. Wir beobachten Wiederholungen aus früheren Dramen, dann aber auch ganz neue Bilder, z. B. wenn der Dichter den Stahl, der den Griechen aus dem Auslande zukam, den „Fremdling vom Skythenlande" nennt — ein Bild, dessen Wiederholung Aischylos' naive Freude am eigenen Gestalten zeigt —, wenn er den eilenden Boten „seiner Füße Speichen drehen" läßt. Derartiges klingt noch an den lyrischen Chorgesang mit seiner immer barocker werdenden Dichtersprache an; dieser Zusammenhang mit der alten poetischen Form kennzeichnet so recht das archaische Wesen des Poeten. Aber Aischylos empfand doch das Bedürfnis, und die immanente Entwicklung des Dramas selbst trieb ihn dazu, die Personen stärker zu heben. Das ist in der gewaltigen „Orestie" geschehen, die gleichwohl noch einmal den Chor, dem alten Brauche entsprechend, in lebendigster Erscheinung zeigt.

3. Die Orestie (458).

Die älteste Sage vom Kampfe des Aigisthos und Agamemnon, von Klytaimestra und Orestes mutet uns an wie das wilde Leben der altschottischen Hochlande, wie altkorsisches Tun und Treiben; erbitterte Fehde der Clans untereinander, Streben nach blutiger Ausrottung des ganzen feindlichen Hauses, Vendetta: das sind die Züge, die uns hier begegnen. Während Agamemnon vor Ilion liegt, verführt Aigisthos das Weib des Königs und bringt sie in sein Haus. Dem heimkehrenden Helden lauert der „Schwächling", wie ihn die Odyssee nennt, mit zwanzig Männern auf; im Kampfe fallen, echt episch, auf beiden Seiten alle Streiter bis auf Aigisthos. Das spätere Heldenlied, das uns, wie derartiges oft geschieht, einige alte Züge bewahrt hat, wußte dann noch, wie Aigisthos völlig in der Weise jener Geschlechterkämpfe auch den ganzen Stamm des feindlichen Hauses habe ausrotten wollen, daß aber diesem Schicksal der junge Sohn des Getöteten, Orestes, durch die Sorge seiner Amme, die ihn rettete, entgangen sei. Dieser rächt dann später den Mord seines Vaters an Aigisthos; dabei kommt auch Orestes' Mutter, Klytaimestra, um. Wir erkennen aber deutlich, daß der Muttermord durch Sohnes Hand in der ältesten Sage, soweit diese überhaupt zu erfassen ist, keine Rolle gespielt hat, und die Bestrafung allein an Aigisthos vollzogen wird.

Dieses Bild jedoch wandelt sich, mit der Zeit tritt Klytaimestra mehr in den

Vordergrund; sie spielt bei der Ermordung des Gatten die Hauptrolle. Demgemäß richtet sich die Strafe auch gegen sie; der Sohn rächt an der mörderischen Mutter den Vater. Nicht ganz unwahrscheinlich ist nun, daß in dieser Form der Sage der Mord am Gatten noch eine besondere Begründung erhielt, daß die Opferung der Iphigenie in Aulis durch ihres Vaters Hand als Motiv für die Abneigung der Klytaimestra gegen Agamemnon schon vor Aischylos eine Rolle spielte. Auch dadurch würde die Verlegung des Schwerpunktes in die Gestalt der Königin an Nachdruck gewinnen. Sicher ist aber so viel, daß geraume Zeit vor Aischylos der Dichter Stesichoros von einem Traume der Klytaimestra zu berichten wußte, der der Mörderin das Bild des von ihrer Hand gefallenen Gatten zeigte; aus diesem Motiv haben dann die großen athenischen Tragiker etwas ganz Neues zu gestalten gewußt. Ebenso wissen wir, daß derselbe ältere Dichter dem Orestes einen Bogen von Apollons Hand zur Abwehr der Erinyen geben ließ: der delphische Gott also war der Urheber des Muttermordes, und Orest wehrte sich gegen physische Verfolgung. Endlich zeigt uns auch die ältere Kunst die Szene der Ermordung des verbrecherischen Paares, wobei Klytaimestra dem Aigisthos mit einem Beile zu Hilfe kommt, und auch die Gestalt der am Grabe des Vaters trauernden Elektra tritt uns in einem archaischen Relief entgegen. So ist denn die ganze Zeit des 6. und 5. Jahrhunderts mit diesem Teil der Atridensage wohlbekannt.

In seiner großen Trilogie hat der Tragiker einen gewaltigen Mythus vollendeter disponiert, als es ihm bisher gelungen war. Das erste Stück, der „Agamemnon", führt uns die Heimkehr des griechischen Heeresfürsten vor, danach die Mordtat seiner Gattin Klytaimestra an ihm und der Priamostochter Kassandra, die er von Troia als Beute mitgeführt hat. Das Drama enthält also eine reiche Handlung, soweit diese auf der griechischen Bühne möglich ist. Das zweite Stück, lange nach dem ersten spielend, zeigt uns in zwei Akten Orestes' Erkennung durch seine unglückselige, von der eigenen Mutter herabgewürdigte Schwester Elektra sowie Klytaimestras und ihres Buhlen Aigisthos Tod durch Orestes' Schwert; das dritte führt uns des Muttermörders Verfolgung durch die Erinyen vor, Apollons vergeblichen Versuch, dem Bedrängten im delphischen Heiligtum Schutz zu verleihen, dann, unter Veränderung des Ortes und der Zeit der Handlung, die von Athena bewirkte Freisprechung Orests vor dem höchsten Gerichtshofe Athens und die darauf folgende Sühnung der Rachegöttinnen. Ort und Zeit werden also mehrfach, sogar innerhalb desselben Stückes, mit gleicher Freiheit wie in früheren Dramen gewechselt. Gleichwohl sind szenische Neuerungen vorhanden: Aischylos hat in den Hintergrund der Orchestra die Fassade des Herrscherhauses gesetzt, die auch als Tempelfront Verwertung finden konnte (S. 7). Endlich hat der Dichter nach Sophokles' Vorgang den dritten Schauspieler, wenigstens für das zweite und dritte Stück, eingeführt.

Der Prolog, hier ein Monolog, führt uns in glänzender Exposition in das Ganze ein. Auf dem Dache des Atridenhauses kauert ein Wächter, von Klytaimestra bestellt, um ihr die Kunde vom Falle Troias zu bringen, den nach einer früheren Verabredung Feuersignale von Asien nach Europa, von Station zu Station sich fortpflanzend, melden sollen. Es ist Nacht; in ihrem Dunkel wagt sich der alte Wächter mit allerhand Klagen über das Leben im Königspalaste hervor, die er gleichwohl noch nicht zur offenen Anschuldigung werden läßt. Denn er ist ein

treuer Knecht des Hauses, ein Typus jener alten, ganz im Dienst der Herrenfamilie aufgehenden Diener, wie sie seit Homers Eumaios die Dichtung kennt; darum zieht er auch nicht die notwendigen Folgerungen aus seinen Vermutungen, sondern ist fest davon überzeugt, die Herrin werde auf die Nachricht von dem Falle Troias freudejauchzend vom Lager auffahren. Mit dem Sinne für die Natur, den die Modernen Realismus nennen, hat der Grieche den Wächter als einen Mann des Volkes, freilich noch nicht mit dem Humor geschildert, wie es Sophokles später in der „Antigone" getan hat. Des alten Dieners biedere Ehrlichkeit aber soll zugleich dazu dienen, uns auf die kommenden Dinge, auf die handelnden Charaktere vorzubereiten, durch ihn erhalten wir wie beiläufig das Bild der Königin als des Mannweibes. Doch bald überrascht den Wächter das vielleicht kaum mehr erwartete Ereignis; seine Müdigkeit weicht lautem Jubel über die Erlösung von der langen Plage, denn das Feuerzeichen flammt wirklich auf; freudig will er die Kunde verbreiten. — Der Chor, zwölf Greise des argivischen Volkes, zieht ein. Er verstärkt das Vorgefühl der nahenden Ereignisse. Vom Feuerzeichen wissen die Alten natürlich noch nichts, aber, die erwartungsvolle Stimmung zu vermehren, beschäftigt sich auch der Chor, ungewiß über Agamemnon wie die Greise der „Perser" über Xerxes, in seinen Gedanken mit Ilion. Er gibt durch den Mund seines Führers das wunderbare Leitmotiv des Stückes, gibt die Grundanschauung des Dichters an: „einmal kommt es, wie es kommen muß", einmal muß Vergeltung für das Böse nahen. Und wie aus dieser Parodos Aischylos' ganze Seele redet, so spricht der hohe Sechziger auch die Verse auf das Alter aus eigenster Erfahrung.

Die Erwartung des Chores steigert sich durch der eben aufgetretenen Klytaimestra Schweigen beim Opfer zu quälender Ungewißheit, und da die Königin trotz der Fragen der Greise immer noch weiter stumm bleibt, so wird unter der Last dieser drückenden Unsicherheit das Lied des Chores mehr und mehr zum Stoßgebet um den Sieg des Guten über die bangen Vorzeichen. Namentlich graut den Alten nach Kalchas' Spruche vor dem Grolle der Artemis: die Opferung Iphigeniens als Ursprung des ganzen Zwistes wird in ihrer für Klytaimestras spätere Tat entscheidenden Bedeutung schon jetzt eingeführt. So ist das Glück mit dem Unglück stets gepaart, ebendarum kann aber auch der Ausgang der Dinge nie Unglück allein sein. Vor allen Zweifeln aber sucht der Dichter Zuflucht bei Zeus. Das Schönste, was das Alter ihm gebracht, ist die unbedingte Ergebung in Gottes Willen. Die Illustration zu dieser Erkenntnis bietet die tiefergreifende Schilderung von Iphigeniens Opferung. So haben wir denn wieder den echten alten Chorgesang mit seiner Reflexion und der epischen Erzählung. Diese zeigt uns dann Agamemnon in dem schrecklichen inneren Zwist zwischen Fürstenpflicht und Vaterliebe: mitten im Chorgesang fast eine tragische Szene. Der König fand keinen Ausweg, sah in jeder Handlungsweise ein Verbrechen; endlich unterwarf er sich der Not und legte Hand an die Tochter. Es folgt das Bild der um Erbarmen flehenden Jungfrau — eine Schilderung, so erschütternd wie Shakespeares Darstellung von der Ermordung der Söhne Eduards. — Endlich aber hat die Königin das Opfer vollendet, und der Chorführer darf sich jetzt, um Aufklärung über das Geschehene bittend, an sie wenden. Klytaimestra verkündet ihm Troias Fall. Er will es zuerst nicht glauben, in einer jener bekannten Sticho-

mythien wechseln seine erregten Fragen und der Königin sicher stolze Antworten miteinander ab, bis endlich die Greise durch eine Schilderung voll mächtiger Poesie, wie die Fackelpost von Land zu Land, von Riff zu Riff geflogen, von ihrem Unglauben bekehrt werden. Freilich, unmöglich konnte Klytaimestra über die Einzelheiten ihres Berichtes Bescheid wissen: der Dichter selbst schwelgt in der Fülle der großen Bilder, die seinem Auge sich zeigen. Und so reißt ihn denn auch seine Kunst, die Stimmung eines vollzogenen oder nahenden Ereignisses auszumalen, über alle Schranken der Wirklichkeit hinweg, wenn er die Königin eine Schilderung der eroberten Stadt, nicht unähnlich jenem Bilde in den „Sieben" geben, wenn er sie warnend ihre Stimme gegen jeden Übermut des Siegers erheben läßt. Diese leise Ahnung kommenden Unheils gewinnt dann nach dem Weggange Klytaimestras verstärkten Ausdruck im Liede des Chores. Er redet in unbewußt vorbedeutenden Worten vom Netze, das über Troia geworfen, spricht vom Untergange des Paris; in ihrem grenzenlosen Leichtsinn wird die Tat der Helena, werden die furchtbaren Folgen des Ehebruchs beschrieben. Es folgt ein gigantisches Bild vom Kriege: wie Ares, ein schrecklicher Wechsler, Männerleiber gegen Staub, aber nicht den des Goldes, eintausche und Urnen voll Asche heimsende. So entsteht denn im Volke ein Groll, Murren erhebt sich gegen die Atriden; es bangt dem Chor vor göttlicher Strafe, vor allzu großem Glanze des Ruhmes, besser dünkt ihn der unbeneidete Besitz. Die Vorstellung von dem Weibe, das dieses ganze Elend verschuldet, läßt ihn aber auch schon der eigenen Herrscherin in ähnlicher Stimmung gedenken: schon zweifelt er an der Richtigkeit ihrer Meldung. — In diese trübe, fast schwüle Reflexion fällt erfrischend die Ankunft des Herolds, eines ebenso wie in den „Persern" dem Heere vorausgesandten Soldaten. Er ist eine außerordentlich charakteristische Gestalt, er hat ganz und gar nichts Konventionelles an sich. Er ist nicht weniger kriegsmüde, wie im Eingange des Dramas der Wächter des Wachens und Wartens überdrüssig war. Dreimal spricht er ohne besondere Veranlassung vom Grabe, vom Sterben, von den Toten; es ist die wahre, die natürliche, jedes Theaterpathos ausschließende Stimmung nach allem Erlebten; ist er selbst doch auch äußerlich kein Bühnenherold, sondern mit Staub und Schmutz bedeckt, der Mann des prosaischen Lebens, das den Menschen nirgends plumper und nüchterner anfaßt als in dem so oft von Stubenpoeten gefeierten Kriege. Nun erfolgt ein kurzes Zwischenspiel: die Königin erscheint auf einige Zeit wieder. Mit jener Sicherheit ihres ganzen Wesens bezeugt sie ihre Genugtuung über die nun bestätigte Richtigkeit ihrer Meldung, um sich dann zum Empfange ihres Herrn und Gemahls vorzubereiten, der, entsprechend der naiven Technik des alten Dramas, bald eintreffen soll. Dann geht es zwischen dem Boten und dem Chor an ein Fragen und Forschen über das Einzelne. Nach Agamemnon bekümmert den Chor natürlich zunächst Menelaos' Schicksal. Die Antwort des Boten ist echt aischyleisch. Der Ankömmling sieht in dem Siege über Ilion Böses und Gutes gemischt; denn der Sieg ist gewonnen, aber die Flotte der Hellenen zerstreut, Menelaos verschwunden. Damit kehrt er zu Agamemnon zurück.

Mit Menelaos' Namen findet der Chor jetzt in etwas ermüdender Wiederholung einen Übergang zu des königlichen Helden Weib, zu Helena, deren Person als Pendant zu der ihrer Schwester Klytaimestra immer aufs neue durchspielt,

bis Klytaimestra endlich aus sehr naheliegenden Gründen die Nennung dieses Namens ablehnt. Von unvergleichlicher Wahrheit und Schönheit ist dann der Vergleich mit dem Löwenjungen, der eine alte Sentenz hier zur feinsten individuellen Ausmalung bringt. Danach aber wendet sich der Chor wieder zur Betrachtung der Probleme des Daseins, die den sinnenden alten Dichter unaufhörlich bewegen. Er bekämpft die Skepsis, die auch damals schon ihre steinigen Wege ging, mit einfacher Lebensweisheit, den Pessimismus wieder mit seinem schönen Optimismus der Erfahrung, daß nichts Böses von Gutem abstamme, sondern nur Böses von Bösem, Gutes von Gutem. Mit dem Preise der Dike, die auch unter dem rauchgeschwärzten Dache strahle, schließt der tiefsinnige Chorgesang.

Die unheilvolle Stimmung aber soll erhalten bleiben; starke szenische Gegensätze, wie sie bei Sophokles so unvergleichliche Wirkung erzielen, kennt Aischylos noch nicht. Denn zu unserer Verwunderung bereitet der Chor dem jetzt auf seinem Streitwagen, umgeben von seinem kriegerischen Gefolge nahenden siegreichen König Agamemnon einen mehr als ruhigen Empfang. Der Chorführer hält durchaus nicht zurück mit dem Bekenntnis seines früheren Tadels gegen den Heereszug, er entbietet dem Sieger ehrfurchtsvollen, aber keineswegs sehr freudig bewegten Gruß; weiß er doch auch, was alles der Herrscher noch daheim zu ordnen hat. Fromm wendet sich Agamemnon zuerst den heimischen Göttern zu; ihnen gilt sein Dank dafür, daß der Löwe von Argos in der Stille der Mitternacht die Mauern Troias übersprang. Nach der religiösen Pflicht wird dann der menschlichen genügt; der König wähnt die Greise in ihrer Stimmung verstanden zu haben und spricht von der Mißgunst, die fremdes Glück oft finde — wie wenig ahnt der Arglose, was der Chor wirklich gemeint! — dann, als echter Herrscher, faßt er seine Regierungspflichten ins Auge, gibt eine Art Programm. Jetzt aber gilt es, ins Haus selbst einzuziehen: da tritt dem Agamemnon sein Weib entgegen. Ihre Begrüßungsrede steht nun in schärfstem Gegensatze zu den gelassenen Worten, die der Chor an den heimkehrenden König gerichtet. Die innerliche Fremdheit und das böse Gewissen verrät sich schnell durch viele Worte, die, zweideutig genug, auch Klytaimestras „Liebe zum Mann" bekunden. Und doch weiß sie die Qual des langen Halbwitwentums, die sie die Jahre hindurch ertragen habe und nun beendigt sehen dürfe, in so anschaulicher Plastik zu schildern, daß ihr Ehebruch dadurch für den Zuschauer eine gewisse Rechtfertigung erhält. Mit diesen listigen Halbwahrheiten Klytaimestras steigert sich aber der Wortschwall unaufrichtiger Zärtlichkeit, den gehäufte, in der jetzigen Situation nichtssagende Vergleiche bezeichnen; je Gefährlicheres sie gegen den Gatten sinnt, desto glänzender will sie den äußeren Empfang gestalten. — Auf die heuchlerische Zärtlichkeit der Frau hat der ernste Mann nur kühle Worte zu erwidern. Wie der griechische Feldherr Pausanias den Luxus des Perserheeres verachtete und in diesem Prunk einen Grund der feindlichen Niederlage sah, so wehrt sich Agamemnon gegen jeden barbarisch prangenden Einzug in seinen Palast und läßt sich erst ganz spät überreden, über die ausgebreiteten Teppiche in das Haus zu gehen. — Auf dem Wagen des Königs sitzt die troische Jungfrau Kassandra; Agamemnon hatte sie in seinen letzten Worten der Klytaimestra empfohlen; zwischen ihr und dem Chor spielt sich die nächste Szene ab, eine Tragödie im Kleinen inmitten der großen. Denn die Stimmung des Dramas gewinnt nun ihren Höhepunkt.

Die Greise ahnen Schlimmes, gerade des Hauses Glück scheint ihnen nahen Untergang zu drohen, sie phantasieren über die Unmöglichkeit, einmal geschehene Bluttat wieder gut zu machen: da bricht Kassandra, die, vergebens von Klytaimestra mit herben Worten gerufen, bisher eine echt aischyleische stumme Haltung bewahrt hatte, ihr Schweigen. Sie, die Fremde, bringt uns ins Gedächtnis zurück, in welchem Hause des Frevels wir sind. Die Prophetin erweist sich als wahre Seherin, indem ihr untrügliches Auge zuerst die Bilder der Vergangenheit erblickt, die grausen Schatten der dem Thyestes zum Mahle vorgesetzten Kinder, eine fürchterliche Vision, die der Kassandra zweimal naht, beide Male mit dem Gedanken an Klytaimestra verknüpft. Das aber rührt den Chor trotz seiner eigenen früheren Ahnungen wenig; so eingehend er, nach griechischer Tragödienweise, die Prophetin ausforscht, ein wirkliches Verständnis ihres Wesens, ihrer Worte geht ihm nicht auf, höchstens, daß er endlich an das traurige Schicksal der Seherin selbst zu glauben lernt. So erfüllt sich denn der Fluch des Unglaubens aufs neue vor unseren Augen an ihr, der früher viel verlachten Unglücksprophetin, die unverstanden und einsam wie auch Antigone in den Tod geht. Den Rufen der Klytaimestra endlich folgend, wendet sich Kassandra dem Mordgemache zu, das ihrer harrt, echt menschlich immer wieder zögernd, zuletzt die kommende Blutrache verkündend und des Menschenlebens Spurlosigkeit bitter beklagend. Bald aber dringen aus dem Palaste die Todesschreie Agamemnons hervor, und eine wildbewegte, im griechischen Drama ganz unerhörte, fast shakespearesche Szene entwickelt sich vor uns: die zwölf Choreuten rufen und raten erregt durcheinander, stürmen dann auf die Palasttüre los. Das Tor öffnet sich, vor dem Chore liegt Agamemnon erschlagen in der Wanne, neben ihm die ermordete Kassandra; hochaufgerichtet steht Klytaimestra, die blutbespritzte Täterin, da, das Beil in der Hand. Ihre Rede ist fast gesucht megärenhaft, sie bekennt sich zu der Tat, bei deren blutigen Einzelheiten sie mit Genugtuung verweilt. Und doch können wir der Erklärung ihrer Handlungsweise aus verletzter Mutterliebe, aus dem Hasse gegen Agamemnon als den Mörder der Iphigenie, Glauben nicht ganz versagen. Aber diese Rechtfertigung genügt natürlich nicht, um die Gräßlichkeit der Tat wirklich zu entschuldigen; darum beklagt denn auch der Chor, ohne solchen Worten Gehör zu schenken, daß Agamemnon durch ein Weib vieles erduldet, durch ein Weib gefallen sei, er fährt fort von dem Dämon zu singen, der beider Könige Haus heimgesucht habe. An dem Dämon hält jetzt auch die Königin fest; es ist der alte böse Geist des Hauses, der auch ihre Tat bewirkt, der Fluch des Atridengeschlechts. Aber der Chor weist eine derartige Rechtfertigung von sich: dieser Fluchgeist ist nur Mithelfer, nicht die allein wirkende Ursache. Jetzt weicht die Königin, während der Sang der Greise sich in stets erneuter, schon ritueller Klage um den Gemordeten bewegt, wieder einen weiteren Schritt zurück; sie gibt bereits ihren ersten Grund auf; ihr Gatte, erklärt sie sophistisch, handelte, seine Tochter opfernd, wie er durfte, und hat nun ebenfalls Recht gefunden, also ist auf keiner Seite List und Tücke vorhanden. Ja, sie besitzt, so leidenschaftlich auch der Chor sich dagegen empört, sogar den Mut, den Ermordeten bestatten zu wollen, wie sie ihn erschlagen habe. Da aber die Greise in ihrem Widerstande beharren und immer aufs neue über den Fluch jammern, so will jetzt Klytaimestra mit dem Dämon einen Vertrag schließen, um den ewig umgehenden Wechselmord zu til-

gen. Dieser Wechselmord erhält alsbald seine weitere Erklärung, denn Aigisthos naht. Er ist stolz auf das Geschehene, freut sich der Rache und erzählt dann, um seine Sache als gerecht zu erweisen, den Frevel des Atreus an Thyestes, seinem Vater. Der Widerspruch des Chores gilt ihm nichts; so sehr er sich bei der Tat selbst zurückgehalten, alles dem Weibe überlassend, so hochmütig spielt er jetzt den Machthaber. Aber die Alten lassen sich nicht einschüchtern; Agamemnon gegenüber durchaus keine gehorsamen Knechte, wollen sie jetzt erst recht sich keinem Tyrannen unterwerfen. Alles sieht nach einem Kampfe aus, da tritt Klytaimestra dazwischen und gebietet Frieden; denn es sei schon genug des Blutes geflossen. Unter Drohungen scheiden beide Parteien; das letzte Wort spricht die Königin, die nun, gereizt durch den Trotz der Greise, mit Aigisthos in ihr Herrenrecht eintreten will.

Das nächste Stück der Trilogie heißt „Die Spenderinnen des Trankopfers"; nach alter, später noch oft befolgter Sitte hat es wieder den Namen vom Chore erhalten. Das Drama spielt vorläufig in der Orchestra; die Fassade des Herrenhauses, die an der Tangente der Orchestra steht, wird zunächst ganz vernachlässigt. In der Mitte des Tanzplatzes erhebt sich das Grab Agamemnons, nachher wird von diesem ganz abgesehen, und die Szene spielt bei der Hinterwand. Es ist nach der Fiktion des Dichters Morgen; da finden wir den Orestes in Reisekleidung, das Schwert an der Seite, neben Pylades auf dem Grabe des Vaters. Er bringt dem Gemordeten, den er rächen soll, eine Gabe dar, legt ihm eine Locke seines Haupthaares aufs Grab. Da sieht er einen Zug von trauernden Frauen einherschreiten, unter ihnen erkennt er am tiefbetrübten Ausdruck Elektra. Es ist der Chor der Sklavinnen der Klytaimestra, sie tragen Krüge mit Opferspenden. Ihr Gesang erzählt vom Auftrage, den die Herrin ihnen erteilt hat, die Seele des Gemordeten und ihren unheimlichen Einfluß zu versöhnen. Der Chor vergißt nicht, daß Rache notwendig ist, aber Sklavenlos bringt es mit sich, daß man nur Wünsche aussprechen kann, nichts weiter; denn die Befehle müssen vollzogen werden. Fast in gleicher Lage befindet sich das herabgewürdigte Herrenkind Elektra; ihr fehlen die Worte: was soll sie hier sagen, zwiespältigen Sinnes, unschlüssig, ob sie der Mutter Auftrag vollziehen solle, der ihr Frevel dünkt, oder nicht! Endlich, nachdem sie mit dem Chore verhandelt, gelingt ihr das Gebet, ein rührendes Zeugnis ihrer Frömmigkeit: bittet doch die Jungfrau die Gottheit, sie anders werden zu lassen, als die Mutter ist. Der Chor fällt ein, um Hilfe flehend. Da findet Elektra die Locke. Sie gleicht ihrem eigenen Haare: tiefste Aufregung bemächtigt sich des Mädchens. Und weiter sieht sie die Spuren der Schritte am Hügel und erkennt sie als den ihrigen gleich — eine Szene, die bekanntlich Euripides albern gefunden und in seiner „Elektra" kritisiert hat. Nun tritt Orestes vor und gibt sich zu erkennen, in ergreifenden Worten begrüßt ihn die Schwester, und beide flehen zu Zeus um Hilfe. Der Bruder enthüllt dann seinen Auftrag, bei schwerer Strafe, ja unter Ächtungsandrohung hat ihm der delphische Gott Rache zu nehmen befohlen; die Erinyen des väterlichen Blutes drohen mit ihrem Angriff. Der Jüngling empfindet die ganze Schwere seiner Aufgabe; schon die verlangte Tat liegt wie ein Fluch auf seiner Seele. Denn wir sollen hier innewerden, daß ein Ungeheures, fast Unsühnbares sich vorbereitet; der

Dichter beabsichtigt nicht etwa, uns in Orestes einen schwachen Jüngling zu zeigen, sondern ihm gilt es besonders, das furchtbare Ereignis, den Muttermord, wirkungsvoll vorzubereiten: lange muß gezaudert werden, ehe die Tat der Unnatur sich vollzieht. Und so sind auch die beiden Mahner, die den Orest zum Handeln anstacheln, Elektra und die Sklavinnen, keineswegs so vollständig mit sich einig, wie wir erwarten. Denn so schwer die Schwester, die sich selbst einen bissigen Hund nennt, unter dem häuslichen Mißregiment gelitten hat, so leidenschaftlich sie von ihrem ererbten wölfischen Sinn redet, so bedarf doch auch sie der Stütze des Chores, und selbst dieser, der doch innerlich weniger beteiligt, den Sinn der Geschwister immer wieder auf die Gegenwart und die Notwendigkeit des Handelns hinlenkt, kann sich dem Gedanken an die stets sich fortsetzende Blutschuld nicht entziehen. Wir haben damit einen archaischen, trotz seiner verschiedenen Motive doch etwas schleppenden Sang, von dem wir natürlich eine Förderung der Handlung nicht erwarten dürfen. — Am Schlusse aller dieser Reflexionen fassen sich Bruder und Schwester zu einem beschwörenden Gebete an den Vater zusammen, und jetzt erst, gegen die Mitte des Stückes, erfährt Orestes, daß seine Mutter, geschreckt durch ein böses Traumgesicht von einem Drachen, den sie geboren und der ihr Blut getrunken, diese Spenden gesandt habe. Der Sohn erkennt alsbald sich selbst in dem Drachen und ist zur Tat entschlossen. Er weiß jetzt genau, wie er sich benehmen soll. Als Wandersmann will er mit Pylades um gastliche Aufnahme bitten; dann soll im Palaste die Rachetat geschehen. Alle drei, Orest, Pylades und Elektra — diese, um nicht wieder aufzutreten —, entfernen sich; der Chor betrachtet in längerer, von mythologischen Beispielen unterstützter Ausführung, wie schon oft ein frevelhaftes Weib Unheil gestiftet. Die Freunde kehren, als Wanderer verkleidet, zurück, sie pochen ans Tor, der Pförtner hört's und ruft Klytaimestra herbei: die Mutter steht vor dem Sohne. Mit antiker Unmittelbarkeit entwickelt sich das Nächste: Klytaimestra fragt nach dem Begehr der Fremden, und ruhig erzählt ihr der Sohn ein Märchen, daß Orestes gestorben sei. Sie bricht in heuchlerische Klagen aus, aber der Überbringer der Trauerkunde, erklärt sie, solle den Kummer nicht entgelten; als Gastfreund wird der auf Mord sinnende Sohn im Hause der Mutter aufgenommen. Der Chor betet um Gelingen der Tat, alles ist in ängstlicher Spannung. Aber wir sollen noch Näheres über Klytaimestras wahre Gesinnung erfahren. Die alte Amme des Orestes, Kilissa, naht; mit dem Auftrage betraut, Aigisthos zu rufen, spricht sie von der heimlichen Freude der Gattenmörderin über den Tod des Sohnes. Da aber das Alter es nicht so eilig hat, vollzieht sie auch den Befehl nicht gleich, sondern muß uns, ihren Schmerz um den Tod ihres früheren Zöglings bekundend, noch allerhand vorplaudern, welche Not sie früher mit der Wartung des kleinen Orest gehabt und wie nun leider jetzt alles umsonst gewesen sei — eine Stelle, die P. Heyse besonders bezeichnend für den gesunden Realismus des Altertums gefunden hat. Der Chor ergeht sich in längerem Gesange voll Hoffnungsfreudigkeit, er ruft alle Götter um das Gelingen der Tat an, will selber mit Zauberweisen helfen, und immer wieder fleht er um die Mitwirkung des Schattens in der Tiefe, des ermordeten Vaters, den schon die Kinder in ihrem beschwörenden Gebete angerufen hatten.

Aigisthos kommt, um den Boten, der von Orestes' Tode Kunde bringt, zu hören, und geht in den Palast hinein, während der Chor in Erwartung zittert. Da tönen, wie im ersten Stücke die Todesrufe des Heerfürsten, jetzt die Schreie seines Feindes aus dem Hause hervor, ein Diener stürzt heraus und hämmert an Klytaimestras Tor. Nun erscheint die Königin; die Worte des Sklaven sagen ihr, was ihr bevorsteht. Ein letzter Rest von Trotz läßt sie nach ihrem Mordbeil, das sie auch auf jenem bekannten Vasenbilde zu Aigisths Verteidigung schwingt (vgl. S. 29), verlangen, aber der im Hintergrunde des Hauses sich bietende Anblick des gemordeten Aigisthos entkräftet sie. Über ihren Jammer neu ergrimmt, will ihr Sohn sie sofort erschlagen, aber er hält inne, als ihm Klytaimestra die Mutterbrust zeigt. Da bricht der bisher gänzlich stumme Pylades sein Schweigen und mahnt den Freund an den delphischen Spruch. Das wirkt entscheidend, und Orestes will jetzt die Mutter drinnen bei Aigisthos töten. Noch einmal setzen sich in schwer ins Ohr und Gemüt fallender Einzelversrede Mutter und Sohn auseinander; dann zerrt Orest Klytaimestra ins Innere. Wenig liegt den Sklavinnen an der Furchtbarkeit der Tat; ihr Chorlied feiert nur die Befreiung des Atridenhauses. Anders Orestes; er bereut zwar nicht das Geschehene, er zweifelt nicht an der Schuld der Mutter, aber ek sieht doch schon mit Grausen Klytaimestras letzte Worte in Erfüllung gehen, die Erinyen zeigen sich ihm, und er stürzt davon, hin zu Apollons Heiligtum, um dort Lösung vom Fluche zu finden, den auch des Chores Schlußlied jetzt in seiner ganzen Schwere fühlt.

Das letzte Drama der Orestie sind die „Eumeniden". Über diese gilt es hier noch einige einleitende Worte zu sagen. Dem alten Griechenland ist wie fast allen Völkern die Seele des Toten ein Gespenst, das beschworen werden muß, damit es nicht schade, ein Geist, dem Sühnopfer dargebracht werden. Natürlich wohnt diese Seele in der dunkeln Erde, im Grabe, und so bringt man am Totenhügel Opfergüsse und Spenden dar. Vollends aber ist die Seele des gewaltsam Getöteten ein noch viel unheimlicheres Wesen; denn der Leichnam des Ermordeten liegt, nicht im Grabe geborgen, auf offener Straße da, und so irrt seine Seele, zürnend über den Frevel, umher, dem grollend, der die Rache vergißt. Ihr Zorn wirkt störend, bringt Krankheiten und Mißwachs, sie wird zum Dämon, zur Erinys, die in Schlangengestalt erscheint, denn die Schlange ist das höllische Tier der Tiefe. Aus einer Erinys entwickeln sich dann mehrere, die in der Unterwelt hausen, die den Meineid bestrafen, das Recht der Erstgeborenen schützen, den Mord rächen, vor allen Dingen den unnatürlichen Mord der Blutsverwandten.

In alter Zeit, im Geschlechterstaat herrscht die umgehende Blutrache, die jedoch durch das Wergeld abgelöst werden kann. Aber einmal hat die Religion, besser gesagt: das Priestertum versucht, die Sühne für den Mord zu vollziehen. Dieser Vorgang findet seinen mythologischen Ausdruck in der auch von Aischylos behandelten Sage von dem Verwandtenmörder Ixion, dessen Tat Zeus sühnt, und besonders in den Erzählungen von Alkmaion und Orestes, die der delphische Apollon vom Fluche des Muttermordes löst. Die Priesterschaft Delphis legitimierte dieses ihr beanspruchtes Recht durch den Mythus, der Gott selbst habe, nachdem er den Drachen Python getötet, Buße auf sich genommen

und dem Herrn der Tiefe, dem Hades, gedient. Aber das dunkle sittliche Bewußtsein des Volkes hat sich allem Anschein nach gegen diese Sühnungen gewehrt; man dichtete dem Ixion neue Frevel an, die ihn endlich in vernichtendes Unglück stürzten, man erzählte von Alkmaion, daß er des Fluches auch nach der delphischen Sühne nicht ganz ledig geworden sei; auch ließ man Orest an anderen, namentlich peloponnesischen Stätten von der Verfolgung durch die Erinyen befreit werden. Zusammenzuhalten ist damit auch, daß selbst bei Aischylos Orest noch eine lange, fluchtgehetzte Wanderschaft antreten muß, ehe Athen ihn aufnehmen kann: wir haben darin den Nachklang einer Anschauung, die solche Taten wie den Muttermord durch Apollon nicht sühnen ließ, zu erkennen.

Apollon also hatte dem Orest den Auftrag gegeben, seinen Vater zu rächen. Derselbe Zug begegnet auch in der Sage von Alkmaion, dem Manne, der gleich Orest seinen Vater an der Mutter rächt. Es ist unwahrscheinlich, daß diese Geschichte der delphischen Überlieferung entstammt; diese betont ja stets die sühnende Tätigkeit des Gottes. Darum wird es sich wohl um eine Version handeln, die im Zusammenhang mit dem Widerspruche der Volksempfindung zur apollinischen Religion steht; man wird dem Gotte, dessen Sühnung man für ungenügend hielt, auch den bösen Auftrag zugeschoben haben. Denn der Gott Apollon scheint ein Fremder auf urgriechischem Boden, er hat sich das Land und die Herzen der Einwohner erst erobern müssen.

Die Erinyen, die Rächerinnen des Verwandtenmordes, besitzen unter diesem Namen keinen Kult; da führen sie andere Bezeichnungen, die der „Herrinnen", der „Nichtschadenden", der „Wohlwollenden" (Eumeniden): es ist der beschwörende Name, mit dem man sie anrief, um ihre bösen Wirkungen zu verhüten. So besaßen sie denn auch in Athen, wo sie als „Ehrwürdige" (Semnai) verehrt wurden, eine Kultstätte in einer Schlucht am Areopag. Hier wurden die Gerichtssprüche gefällt, wo nach altathenischer Überlieferung sogar Götter ihr Recht empfangen hatten; selbst Ares war hier wegen eines Totschlags abgeurteilt worden, und man erzählte sich auch, daß an dieser Stätte die zwölf Götter zwischen Orest und den Eumeniden entschieden hätten.

So trägt denn der athenische Lokalpatriotismus einen neuen Zug in das Gewebe der Sage ein. Während das übrige Griechenland bald hier, bald dort die Sühnung des Orestes sich vollziehen ließ, und mehrere Orte darauf Anspruch machten, daß bei ihnen endlich der Flüchtling Ruhe gefunden habe, tritt jetzt Athen mit seinem geordneten Staatswesen, mit seinem altheiligen Gerichtshofe auf den Plan und betont das alleinige Recht des Staates auf die Sühne von solcher Tat. Die alten Gespenster und die Furcht vor ihrem Wirken werden nicht durch die Priester und ihre Sätze gebannt, sondern durch das Rechtsempfinden der Menschen, das sich in der athenischen Gemeinde zusammenfaßt.

Alle diese Sagenüberlieferungen und Ideen haben auf Aischylos gewirkt. Er wählte den Mythus aus verschiedenen Gründen. Dieser Konflikt zwischen den uralten Dämonen der Tiefe und dem lichten, jungen Gotte war so recht nach dem Herzen des Dichters, der schon in seinem „Prometheus" einen gewaltigen Götterkampf vorgeführt hatte. Dann aber galt es Athen, der geliebten Vaterstadt, die beneidenswerte Rolle des Asyls aller Flüchtlinge und Schuldbeladenen dauernd zu sichern. In einem anderen Drama, den „Eleusiniern" (476?), hatte

Aischylos Athens Eintreten für die Bestattung der vor Theben gefallenen Helden geschildert; kein Wunder, daß er hier seines Vaterlandes Humanität aufs neue feierte, ein Beispiel, das bei Sophokles und Euripides stärkste Nachfolge finden sollte.

Die Szene ist der delphische Tempel. Vor dem Tore steht die Priesterin und betet, sie erzählt uns von Apollon und seinem ersten glänzenden Einzug in Delphi; so wird des Gottes Macht gepriesen, die sich doch bald als nutzlos erweisen soll. Dann geht die Pythia ins Innere, taumelt aber bald voll Entsetzen heraus, denn sie hat dort Orestes unter den schlafenden Erinyen gesehen. Die Hinterwand öffnet sich, wir haben das beschriebene Schauspiel vor uns. Aber sofort tritt Apollon zu seinem Schützling und verheißt ihm Hilfe gegen die verabscheuten alten Kinder der Nacht. Freilich ist's eine recht schwache Hilfe; der Gott kann nichts anderes tun, als den Flüchtling an die Stadt und das schützende Bild der Pallas zu verweisen, dort würden sie beide Richter finden, dort wolle er ihn verteidigen. Wieder also sehen wir den Gang des Dramas und auch das wahrscheinliche Ergebnis vor uns; denn wenn sich zwei Gottheiten für Orestes teils sofort, teils voraussichtlich einsetzen, so scheint doch die Rettung gesichert. Aber jetzt erheben sich, vom plötzlich erscheinenden Schatten der Klytaimestra aufgestört, die Erinyen allmählich in ihrer ganzen grauenhaften Erscheinung, so daß uns diesem Schrecken gegenüber Orestes' Heil dauernd aufs allerschwerste bedroht erscheinen will. In prachtvoller Plastik wird das langsame Erwachen der grausigen Wesen geschildert; der Chor ächzt, stöhnt, wie uns die sonst sehr seltenen bühnentechnischen Bemerkungen hier bekunden, und ruft im Schlafe durcheinander, das Gespenst der Königin hetzt und treibt weiter, bis sich die furchtbaren Schwestern endlich ermuntern, um das Opfer nun freilich schon entflohen zu sehen. Da fällt denn das wilde Heer den Apollon an, den jungen Gott, der die alte Gottheit überwunden: somit ist der Kern dieses Götterkampfes bezeichnet, um den sich das Stück in seinem weiteren Verlaufe dreht. Apollon hat seinen eigenen Orakelsitz geschändet, durch den Sehergott ist der Erdennabel besudelt worden, ruft ihm der Chor zu. Da aber tritt der von der Meute Angegriffene den Scheusalen im Bewußtsein seiner ganzen Göttergröße entgegen. Er weist die Erinyen fort aus dem Heiligtum an die ihnen eigene greuliche Stätte des Hochgerichts. Aber zu besiegen vermag er sie doch nicht; so klug und nachdrucksvoll auch der delphische Gott dem Mutterrecht gegenüber die Heiligkeit der Ehe in Schutz nimmt, so unnachsichtig bekennen sich die Elementargottheiten zu ihrem einzigen entsetzlichen Amt und Beruf, in dessen Verfolgung sie aufs neue der Fährte des Flüchtlings nachstürmen. So bleibt Apollon nichts anderes übrig, als seinem Schützling Treue zu geloben.

Mit Recht hat Wilamowitz diese Szene ein Vorspiel genannt; haben wir doch nachher einen völligen Wechsel von Ort und Zeit. Dieses Vorspiel besitzt einen Prolog, aber ihm fehlt ein eigentlicher Einzug des Chores; beides, einen neuen Prolog und eine Parodos, zeigen die nächsten Auftritte. Wir sind jetzt in Athen, auf der Burg, wohin Orestes nach monatelanger Wanderung gekommen ist. Der Flüchtling fühlt sich durch den Verkehr mit vielen, die ihm die Hand gereicht, fast schon entsühnt und will jetzt nur sein Recht bei Athena

finden. Doch der Eumenidenchor hat sich um solche Satzungen nicht zu kümmern; er stürmt nur mit fast tierischem Gebaren der Blutspur nach. Und er hat sie gefunden: da sitzt ja Orest am Bilde der Göttin, die ihm aber nichts helfen soll; denn die Dämonen der Tiefe werden ihn gleich in den Hades zum Gerichte schleppen. Alle Widerrede des Flüchtlings verhallt; laut ruft die Chorführerin zum furchtbaren, sinnverwirrenden Tanzliede auf, das die Eumeniden nun um Orestes anstimmen[1]):

Wohlauf, wohlauf nun, schließt den Reihn!
Denn ein grausiges Lied will gesungen sein,
Verkündet unser Walten!
Verkündet auch, wie unser Schritt
Zu den Menschen tritt —
Recht müssen wir behalten.

Wer reine Hände zeigen kann,
Nicht faßt ihn unsre Rache an,
Frei darf er die Welt durchwallen;
Doch wer wie dieser mit Mord sich befleckt
Und die blutbesudelten Hände versteckt,
Ist unsrer Rache verfallen;
Wir zeugen den Toten mit Fug und Recht,
Und denen, die freveln am eignen Geschlecht,
Verderbend nah'n wir allen!

O Mutter, die mich geboren!
O Mutter Nacht,
Die zur rächenden Macht
Mich für Wache und Tote erkoren:
Höre mich an!
Phöbos Apoll
Raubt mir den Zoll,
Der mir gebührt!
Aus meinem Bann
Hat er entführt
Diesen verruchten, flüchtigen Mann,
Der seine eigne Mutter erschlug,
Der nun unser mit Recht und Fug!
Unserm Altare
Nie er entflieht,
Wo er auch fahre,
Tönt unser Lied!
Wahnsinn klingt's,
Ohnmacht bringt's,
Geist zersprüht,
Herz verglüht,
Seelenkraft
Stirbt in dumpfer, würgender Haft,
Harfenmelodie verhallt,
Wo der Erinyen Lied erschallt.

Die Moira hat unser Los gesponnen,
So bleibt's nun fest für ewige Zeiten:
Wir müssen jeden Frevler geleiten,
Solang er sieht das Licht der Sonnen;
Und wenn im Tod sein Auge bricht,
Frei wird er nicht!
Unserm Altare
Nie er entflieht!
Wo er auch fahre,
Tönt unser Lied!
Wahnsinn klingt's,
Ohnmacht bringt's,
Geist zersprüht,
Herz verglüht,
Seelenkraft
Stirbt in dumpfer, würgender Haft,
Harfenmelodie verhallt,
Wo der Erinyen Lied erschallt.

Eh' wir Schwestern noch geboren,
Ward uns dieses Amt erkoren,
Uns der Himmelssitz verwehrt!
Haben keinen heil'gen Herd,
Haben keinen Opferbrand
Und kein festlich weiß Gewand —
Folgen nur dem einen Ruf,
Niederzureißen,
Da, wo das Eisen
Brudermord schuf!
Hetzen den blutigen, flüchtigen Mann!
Packen ihn an!
Packen ihn gut!
Bis seine Kraft
Sterbend erschlafft —
Blut will Blut!

So erfüll'n wir die Rachepflicht
Für die Erschlagne im Totenreich:
Machen die reinen Götter zugleich
Frei von Grauen und Hochgericht;
Zeus ja entzieht sein leuchtendes Recht
Gern dem besudelten, schnöden Geschlecht,
Duldet in seinem himmlischen Licht
Blut und blutige Sühne nicht,
Gab nur uns, nur uns den Beruf,

1) Übersetzung von Julius Schultz.

Niederzureißen,
Da, wo das Eisen
Brudermord schuf!
Und wir hetzen den blutigen Mann,
Packen ihn an!
Packen ihn gut!
Bis seine Kraft
Sterbend erschlafft —
Blut will Blut.

Männerruhm, der gestrahlt zum Himmelslichte,
Wird in namenlosem Grabe zunichte,
Wenn wir düster uns und verstörend zeigen,
Schlingen den Reigen —:
Auf und nieder
Setz' ich mit raschen
Schritten der Füße
Donnernde Wucht!
Weiß zu erhaschen,
Daß jeder mir büße,
Hurtigster Glieder
Hurtigste Flucht.

Eh' der Taumelnde achtgibt, muß er liegen,
Solch ein Nachtgewölk laß ich um ihn fliegen!
Grauser Ruf muß Brodem und Dunkelheiten
Ringsum verbreiten!
Auf und nieder
Setz' ich mit raschen
Schritten der Füße
Donnernde Wucht!
Weiß zu erhaschen,
Daß jeder mir büße,
Hurtigster Glieder
Hurtigste Flucht.

Kann es erlauern,
Werd' es erschleichen,
Werd' es erreichen —
Rache muß dauern!
Keiner soll wähnen,
Mich rührten Tränen!
Tu' ohne Grauen
Grausige Pflicht;
Werk Gottgemied'ner,
Niemand darf's schauen,
Kein Abgeschied'ner,
Keiner im Licht!

Und scheu vor uns beben
Muß, wer vernimmt,
Welch Schicksalsamt uns ernst und groß
Die Götter bestimmt!
So bleibt uns gegeben
Uralte Macht,
Und hausen wir auch im Erdenschoß
Und in der tiefsten Nacht!

Aber, wo die Mächte der Tiefe zu triumphieren scheinen, ist die himmlische Hilfe nahe: Athena kommt, dem Gebete des Orestes Gehör schenkend. Auch sie staunt zuerst über den gespensterhaften Reigen, doch bald faßt sie sich, atheniſch feiner Sitte sich bewußt, und will fremde Mißgestalt nicht schmähen. Es entspinnt sich jetzt eine vorbereitende Diskussion; Athena ist nicht bereit, nur die Anklage zu vernehmen, und der Chor, der sich durch die Unbeteiligte nicht wie früher durch Apollons parteiische Einmischung gereizt fühlt, will denn auch der Göttin jetzt die Entscheidung überlassen. Orestes kommt zu Gehör, er trägt den Fall vor, berichtet über Apollons Mitschuld an der Tat. Athena erkennt die Sache beider Parteien als stark an. Ungern will sie Orestes ihren Schutz verweigern, ungern den gefährlichen Zorn der Erinyen auf ihr Land laden; daher soll denn ein von der Göttin einzusetzender Rat in letzter Instanz entscheiden. Während sie die Würdigsten zur Sitzung beruft, malt sich der Chor in ernstem Liede die sittlichen Folgen seiner Niederlage aus, er sieht alle Scheu und edle Scham zugrunde gehen, auch das Gastrecht stirbt dahin. Es gelte Ehrfurcht zu üben, weder der Anarchie noch der Gewaltherrschaft eines einzigen zu verfallen.

Da kehrt Athena mit ihren Richtern zurück, und es entrollt sich vor uns das Bild einer attischen Gerichtssitzung. Apollon tritt als Zeuge auf und bekennt seine Anstiftung zum Muttermorde. Dann erhebt sich die klagende Partei, und die Chorführerin fragt, ganz so wie es sich im Prozesse gebührt, nach den Einzelheiten der Tat. Die Sache der Eumeniden, die unerschütterlich die Schwere des

Verwandtenmordes, dem gegenüber der Gattenmord nicht ins Gewicht falle, betonen, ist im Steigen, und selbst durch Apollons Eingreifen wird keine Änderung herbeigeführt; im Gegenteil, der delphische Gott, der sich zuerst auf Gemütsgründe zurückzieht, der nicht ohne die Rhetorik eines Advokaten Agamemnons trauriges Schicksal schildert, der dann, immer sophistischer werdend, das besondere Recht des Vaters gegenüber dem der Mutter vertritt, dieser Gott ist in der Tat kein kräftiger Verteidiger der großen Sache, um so weniger, als er noch ganz zuletzt durch eine freundliche Erklärung Athenas Wohlwollen zu gewinnen sucht.

Die Gefahr einer Verurteilung ist also groß; die Eumenidenschar ist mit der unerbittlichen Geschlossenheit ihrer Forderung und ihrer Gründe dem Orestes furchtbarer denn je. Da stiftet Athena den Gerichtshof des Areopag; sie führt in längerer Rede die Richter in ihre Pflichten ein und wendet sich dann über sie hinweg an Athens Bürger mit der Mahnung, nicht allen Schauder aus dem Staate zu verbannen, sie weist auf die tiefe Bedeutung des Tribunals hin. Dann vollzieht sich die Abstimmung, und nach einem letzten heftigen Wortwechsel zwischen Apollon und dem Chor verkündet Athena, daß sie zu Orestes' Gunsten ihren Stein werfen wolle. Die Stimmen werden gezählt, es sind gleichviele für und wider Freisprechung. Orest ist nach dem Gesetze des Areopags frei. In heißem Dankgefühl wendet er sich an Athena und verspricht stete Treue seines Landes gegen die Stadt, die ihn geborgen; es ist seit langem bemerkt worden, daß hier die damaligen Beziehungen zwischen Athen und Argos durchscheinen. Aber nun jammert der Chor laut auf über diese Niederlage durch die junge Gottheit, und in keineswegs ohnmächtigem Weh, sondern voll wilder Drohungen verheißen die Geschöpfe des Grausens dem attischen Lande Verderben. Es ist eine der allerwirksamsten, der lebensvollsten Szenen des attischen Dramas; wir glauben es mit Ohren zu vernehmen, wie immer wieder durch das Geheul der Elementargeister Athenas klare Altstimme hindurchklingt, bis endlich Beruhigung eintritt. Denn stets aufs neue, voll edelster Besonnenheit sucht die Göttin die Eumeniden zu versöhnen, indem sie ihnen auf dem Boden ihres Landes eine Verehrungsstätte bietet, die dann endlich die alten Göttinnen annehmen. Jetzt wandeln sie sich in helfende Dämonen, ihr Fluch wird zur Wohltat, ihre Drohung zum Segen. Athena will die Versöhnten zur Erdenkluft am Areopag führen, die ganze Menge schließt sich an, und in einer Exodos, dergleichen das attische Theater selten gesehen, verläßt der Chor die Orchestra.

Ungeheuer wie der „Prometheus" liegt die „Orestie" vor uns, ein Kampf von Menschen, Göttern und dahinter ethischen Anschauungen, ein Kampf endlich des alten Aischylos mit der überlieferten Sage. Denn wenn jede große Dichtung das Ergebnis eines schweren inneren Ringens ist, so gilt dies besonders von der „Orestie"; der Poet mußte den Mythus von Klytaimestras Tat, von Orestes' Muttermord und der endlichen Sühne glaublich machen. Das ist in der Hauptsache überzeugend geschehen. Klytaimestra ist zwar durchaus nicht als einheitlicher Charakter angelegt und entwickelt worden, ebensowenig wie irgendeine Gestalt des Stückes, dessen Personen der Dichter so gern die eigenen Gedanken in den Mund legt. Aber ihr Ehebruch, hervorgegangen aus verletztem Mutter-

gefühl, Einsamkeit, böser Lust, wird psychologisch gut begründet, und daß die Folge der Mord ist, liegt nahe genug. Viel schwerer war jedoch für den Poeten die Motivierung des Mythus in seiner weiteren Folge. Auch da sehen wir ihn mit bewußter Kunst seines Amtes walten: der von Apollon befohlene Muttermord wird durch Klytaimestras gänzlichen Mangel an mütterlichem Gefühl für Orestes' Schicksal, eine Empfindung, die nahe an Kindesmord vorbeistreift, in etwas gerechtfertigt. Aber der von der alten Sage und Dichtung tief empfundene Frevel gegen die Natur bleibt in seiner ganzen Schwere bestehen, und selbst Aischylos hat sein lastendes Gewicht nicht ganz durch die atheniſche Sühne aufheben wollen. Der lichte Gott Apollon besteht schlecht vor der Eumeniden Unerbittlichkeit, zweimal erleidet er eine Niederlage; der Ausgang des Prozesses kann nur durch Athenas Eingreifen zu einer mühsam gewonnenen Freisprechung werden, und allein der unerschöpflichen Geduld der einsichtsvollen Göttin gelingt die Abwendung des Eumenidengrolles.

Mit der dichterischen Behandlung eines so furchtbaren Problems und Konfliktes der Pflichten hat Aischylos an der Erörterung sittlicher Fragen nachdrücklich teilgenommen, die in jener Zeit und besonders in späteren Jahrzehnten die Geister bewegten; im Streite zwischen den Eumeniden und Apollon spüren wir auch schon den Intellektualismus der Epoche. Konflikte moralischer Gebote hatte der Dichter schon mehrfach berührt oder eingehender behandelt. Was aber in der „Orestie" geschehen ist, bleibt ein ethisches und dichterisches Unternehmen von höchstem Wagemut.

Wie Aischylos aber in seinen älteren Dramen durch Not und Tod zum endlichen Frieden führte, wie sein „Prometheus", seine „Sieben" Frevel und Fluch zuletzt erlöschen ließen, so leuchtet auch hier nach allen Wetterstürmen ein mildes Abendrot. Der Dichter bleibt seiner Lebensanschauung bis zuletzt getreu.

Die gewöhnlichen Erfahrungssätze des menschlichen Lebens lassen sich auf ein Dichtergenie, auf einen Aischylos nicht anwenden. Gewiß hat auch er dem Greisenalter, das unsere charakteristischen Eigentümlichkeiten zu verstärken liebt, einen gewissen Tribut gezollt. Die Kunst des großen Stimmungsschöpfers erreicht im „Agamemnon" ein Höchstmaß, das nicht mehr ganz berechtigt scheinen will; das ahnungsvolle Grauen lastet allzu lange und nicht immer genügend motiviert auf den dem Morde vorausgehenden Szenen. Und die sonst der Tradition des Chorgesanges allenfalls anstehende politische Mahnung hier selbst noch durch die Eumeniden betonen zu lassen, könnte wohl der Lehrhaftigkeit des Alters entsprechen. Aber welche Bedeutung besitzen solche Mängel angesichts der unzweifelhaften, im Leben der Literatur nur ganz vereinzelten Tatsache, daß hier einem Dichter gerade am Ende seines Lebens seine herrlichste Schöpfung geglückt ist!

Innerhalb dieser Tragödie steht nun noch eine Gestalt, die, wie wir sagten, ihre besondere tragische Bedeutung behauptet. Das ist Kassandra. Wie lange von der Forschung bemerkt worden ist, spiegelt sich in der der Troerin eigenen unglückseligen Gabe ungeglaubter Prophezeiung ein religionsgeschichtlicher Vorgang wider. Kassandra ist eine Sibylle. Im 8.—7. Jahrhundert v. Chr. wirft sich asiatisches Prophetentum, vertreten durch ekstatische Frauen, die „Sibyllen", die den Untergang von Städten, das Verderben ganzer Völker weissagen, auf den griechischen Westen; es gilt ihnen, den Apollon von Delphi durch eine neue,

der griechischen Weise fremde Art der Zukunftsdeutung zu entthronen. Aber der delphische Gott saß schon zu fest in seinem Reiche, das asiatische Wesen fand keinen Eingang in Griechenland. Wir besitzen noch die Verse, in denen die Sibylle vom Kampfe gegen ihren Bruder Apollon redet, von ihrem Tode durch seine Hand, und noch heute steht in Delphi der Fels, der ihren prophetischen Sprüchen zur Kanzel gedient haben soll. Diese Sprüche hörte, weil sie sich in der Weissagung nahenden Elends bewegten, niemand gern, die Seherin fand darum auch allgemeinen Unglauben. Daraus ist nun die Gestalt der Kassandra erwachsen, der Unglücksprophetin, die vergeblich ihre Kunst übt, die durch Apollon ins Unglück gerät. Im Laufe langer Jahrhunderte hat sich freilich das ursprüngliche schroff feindliche Verhältnis verschoben und trägt bei Aischylos schon andere Züge, aber noch schimmern die alten Linien hindurch, die uns lehren, daß auch die Priamostochter in dieser Erscheinung eine Figur der Sage ist und ihr Verhältnis zum delphischen Apollon durch den Mythus gegeben war, aus dem der Dichter eine Gestalt von ewiger Dauer geschaffen hat.

Von der ganzen Trilogie aber gilt, was der schönheitsdurstige J. L. Klein von der Tragödie der ‚Eumeniden" allein gesagt hat, daß sie von Anfang bis zu Ende in Andachtsschauer gelesen sein will.

Man hat in alter und neuer Zeit viel zu erzählen gewußt von Aischylos' Zorn über die politische Entwicklung seiner Vaterstadt; verstimmt über die Beschränkung des hohen Blutgerichts, des Areopags, dem man in jener Zeit seine politischen Rechte genommen hatte, sei der Dichter nach Sizilien gegangen. Mit Recht ist aber neuerdings darauf hingewiesen worden, daß Aischylos den Areopag ja nur als Blutgericht, nicht als oberste Behörde der Stadt, d. h. gerade so, wie ihn die Zeit des Dichters kannte, darstellt. Und auch die warmen Worte über Athen und Argos zeigen, wie sehr er die Politik Athens billigte, das damals gerade mit Argos ein Bündnis geschlossen. Wenn aber der Dichter mahnt, den Schauder nicht ganz aus dem Herzen zu verbannen, wenn er, vielleicht aus Furcht, die Demokratie werde bald in Zuchtlosigkeit ausarten, vor dem Übermaße der Freiheit warnte, so bedeuten solche Worte noch keine Absage an das augenblickliche Regime. Ebenso geringe Gewähr hat die Nachricht, Aischylos sei aus Ärger über Sophokles' Erfolge oder auch über eine andere literarische Niederlage aus Athen gewichen. Daß der Dichter mit 67 Jahren nach solchen Erfolgen einem Jüngeren, dessen technische Neuerungen er selbst noch benutzt hatte, voll Grimm Platz gemacht, voll Verstimmtheit das eben noch verherrlichte Athen verlassen habe, ist ganz unwahrscheinlich. Wir wissen eben nicht, warum Aischylos Athen verließ, und wollen das ruhig eingestehen. Genug, er suchte Sizilien wieder auf und ist hier in Gela im Jahre 456 gestorben.

Ein schönes und im Gegensatze zu so vielen griechischen Grabgedichten auf Poeten und Künstler hochindividuelles Epigramm, angeblich von Gelas Einwohnern selbst dem Dichter gesetzt, meldet in markigen Worten von Aischylos nur, daß von seiner Kraft der Hain von Marathon sprechen könne und der dichtlockige Meder sie erfahren habe. Es hat nicht an Philologen gefehlt, die den wundervollen Grabspruch für verstümmelt gehalten haben; Wilamowitz hat ihn mit Recht in die Epoche des Aischylos selbst verlegt. Gewiß, nur damals, als der Künstler noch unbewußt, im Dienste seines Gottes schuf, als die Dichtung wie ein Handwerk,

das auf die Nachkommen vererbungsfähig war, geübt wurde, als es noch keine eigentliche in Kunstkritik sich bewegende Gesellschaft gab, konnte ein Epigramm entstehen, das den Wert selbst eines so hohen Dichterlebens allein in seiner erfüllten Soldatenpflicht, in der tapferen Teilnahme an einer großen Zeit sehen wollte.

Denn diese Empfindung von dem noch ganz unbefangenen Schaffen des Aischylos hat auch Sophokles gehabt, wenn er in einem Worte, das man nicht für apokryph zu halten hat, seinem Vorgänger und Zeitgenossen nachsagte, er tue das Richtige, jedoch unbewußt. Solche Unschuld des seiner Kraft noch nicht innegewordenen Dichters kennzeichnet zukunftsvoll die archaische Tragödie der Griechen.

Eine Charakteristik des Aischylos, eines Dichters, von dem wir erst aus seinem späteren Leben Dramen und zwar nur sieben besitzen, während er in seinem langen Dasein etwa 90 geschaffen, ist und bleibt sehr schwierig. Aber in einer gewissen Beschränkung ist sie möglich, weil wir wenigstens einen Teil dieses Dichterlebens als Entwicklung zu übersehen gelernt haben.

Archaische Gebundenheit und elementares Reifen kennzeichnen diesen Poeten. Noch bis zuletzt bestimmt das Wesen des Chorgesanges, auch wenn der Dichter durch die stete Vermehrung seiner Personen aus dessen Schranken heraustritt, die aischyleische Tragödie. Der Chor bleibt dauernd mehr oder minder selbst Person, nicht weniger in den „Eumeniden" als in den „Schutzflehenden", er ist als solcher meist stark belasteter Mitträger des Mythus, dazu bewahrt er als Vertreter der religiösen und sittlichen Anschauungen des Dichters die Eigenart des alten lyrischen Chores, ebenso in dem letzten Drama wie in dem für uns erreichbaren ersten erhaltenen. — Der Chorgesang entwickelt eine gewisse einheitliche Stimmung, die eine stark dramatische Spannung nicht oder nur selten aufkommen läßt. Wohl durchbrechen mehrfach die anderen wirklichen Personen diese Stimmung und lassen sie auch öfters durch das, was sie zu sagen haben, in ihr Gegenteil umschlagen, aber wie in den „Persern" so erhält sich auch im „Agamemnon" der gleiche, sei es sorgenvolle und niedergeschlagene, sei es ahnungsvolle und tiefbetrübte Ton. Aber eben dieses Auftreten der Personen zeigt einen stets zunehmenden, gewaltigen Fortschritt. Denn mit ihrer steigenden Zahl entwickelt sich auch ihr Wesen weit individueller bis zu den Gestalten des Volkes hinab, von denen uns die „Orestie" allein zwei prächtige Typen zeigt. Und ungerecht wäre es, bei Aischylos alle Spannung in Abrede zu stellen. Ein Ansatz dazu ist schon in den älteren Stücken vorhanden; die Kilissa-Szene der Choephoren steigert unsere Erwartung der kommenden Dinge, und in den „Eumeniden" bangt der Zuschauer, trotz des deutlichen Hinweises auf den endlichen guten Ausgang, angesichts der furchtbaren Erscheinung des Dämonenchores doch der Entscheidung des großen Götterkampfes entgegen.

Auch das eigentlich Tragische ist noch im Werden. Noch ist Prometheus kein tragischer Charakter im wahren Sinne, aber schon wird in Eteokles der Grund zu einem solchen gelegt; ein weiterer Schritt führt zu Agamemnon, Klytaimestra — Kassandra. Doch trotz der Fülle und der Größe der Konflikte erscheint das menschliche Herz noch kaum als ihr Schauplatz; die Nöte des Zweifels und der schwere Seelenkampf sind nur angedeutet, nicht ausgeführt.

Auch eine sichere dramatische Ökonomie ist noch nicht vorhanden. Der von Aischylos selbst eingeführte zweite Schauspieler wird zuerst noch wie mit Vorsicht verwendet; die gleiche Zurückhaltung des dritten Darstellers hat wieder später die nicht gerade glückliche Rolle des Pylades geschaffen, die allem Anschein nach erst von Euripides ausgestaltet worden ist. Ob das lange Schweigen je einer Person in zwei verlorenen Dramen die gleichen Ursachen gehabt hat, wissen wir nicht. — Die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Stücke der Trilogie ist zuweilen ungleich; mehrfach wiederholen sich dieselben dramatischen Motive innerhalb der gleichen Dichtung, wie dieselben Bilder und Ausdrücke wiederkehren. Der Schöpfer der griechischen Tragödie kämpft mit einer Aufgabe, deren Größe wir späte Nachfahren uns nicht träumen lassen, antike Kritiker aber schon deutlich erkannt haben. Weist doch ein feiner griechischer Anonymus darauf hin, wieviel mehr es bedeute, nach einem Thespis, Phrynichos und anderen ein Aischylos geworden zu sein, als nach Aischylos ein Sophokles.

Der gewaltigen Kühnheit der Phantasie, die die wundersamsten Gebilde auf die Orchestra treibt, entspricht die Kraft, aber auch nicht selten die Verstiegenheit der Vergleiche und Bilder, die sich zuweilen überstürzen oder ineinander verschieben. Veranlassung gab dazu die Entwicklung der Sprache des lyrischen Chorgesanges, aber Aischylos' Bildungen verraten doch auch hier den noch ungefügen Künstler.

Von seinem dichterischen Erlebnis war schon öfters die Rede. Häufig spricht zu uns, bald nüchtern, bald voll tiefer innerer Erschütterung, bald jauchzend alles, was der Soldat Aischylos im Felde erfahren hat, und auch der Beobachter fremder Völker, der sich von allen Seiten die Kunde der außergriechischen Menschenwelt wie auch merkwürdiger Naturphänomene verschafft hat, kommt mehrfach zu Wort. Neben dem äußeren Erlebnis aber steht weit bedeutsamer das innere, das religiös sittliche. Ein solches ist nach den verschiedenen Zeiten, nach den Völkern jedesmal anders geartet. Aischylos hat uns sein inneres Erlebnis bekannt. Er spricht von den furchtbaren Stunden, in denen wir nach Ruhe und Schlummer schrien, die Erinnerungsqual und Leid, an unseres Herzens Tür klopfend, uns nicht gönnen wollten, bis wir dessen innewurden, daß aller dieser Zwang nur von der Gnade der Götter komme, die hart und erbarmungslos, aber auch heilig ihres Amtes walteten. Das ist kein allgemein ethischer Satz, das ist eine eigene Erfahrung, das Bekenntnis eines Mannes, der sich zu unterwerfen gelernt hat, dem ein solcher Gehorsam als Pflicht gegen die Gottheit erscheint. Diese Gottheit hat für ihn die höchste Verklärung in Zeus gewonnen; in ihm sieht der Poet, der noch die Zeiten des großen Propheten Xenophanes erlebt hat, fast schon pantheistisch das All beschlossen, unter seinem Namen faßt er, was unaussprechlich göttlich ist, zusammen. Dieses tief religiöse, stets sinnende, nie aber grübelnde Bewußtsein verträgt sich selbstverständlich mit dem poetischen Glauben an ganz andere Gottheiten, z. B. an Dionysos, dessen Kämpfe gegen Feinde seines Kultes dargestellt werden, verträgt sich überhaupt mit einer Dichterphantasie, die auf dem Boden einer bunten Fabelwelt tätig sein mußte. Solche Widersprüche zwischen Glauben und Schaffen bilden in ihrem ruhigen Nebeneinander, wie W. Kranz es ansprechend genannt hat, „das wahrhaft Archaische, das wahrhaft Kindliche dieser Seele".

Aischylos ist ein Teil jener lebendigen, geheimnisvollen Kraft, jenes Dämons, der auch das geistige Leben der Völker beherrscht, der in stürmischem Vorwärtsdrängen, wenn die Zeit gekommen ist, eine große Schöpfung auf die andere zu einem unbegreiflich hohen Wunderbau türmt.

V. Sophokles.

1. Leben und Wesen.

Dieselbe Ungunst des Schicksals, die uns von Aischylos' Dramen nur so wenige und zumeist nur späte erhalten, hat auch die große Zahl der sophokleischen Tragödien verkürzt und wiederum uns nur Stücke aus den späteren, ja spätesten Lebensjahren des Dichters gelassen. So können wir auch von ihm niemals ein Vollbild gewinnen. Aber über sein Leben, das Dasein eines Poeten, das sich in hellerem geschichtlichen Lichte abspielt, wissen wir mehr als von Aischylos, und auch von seiner künstlerischen wie menschlichen Persönlichkeit haben wir Berichte, die wir zu einem guten Teil für glaubhaft halten dürfen.

Indem wir eine Reihe alberner und sentimentaler Nachrichten der antiken Literaturgeschichte keines Blickes würdigen, gewinnen wir aus den vertrauenswürdigen Nachrichten dieses Lebensbild. Sophokles, des Sophillos, eines Waffenfabrikanten, Sohn, war im Gaue Kolonos, den er noch in seiner letzten Schöpfung so begeistert verherrlicht hat, im Jahre 497/6 v. Chr. geboren und erhielt durch seinen Vater die allseitige Ausbildung eines vornehmen jungen Atheners der damaligen Zeit. Die Übungen der Ringschule wie musischer Künste sollen ihn befähigt haben, in einem seiner Stücke die Rolle eines mythischen Zitherspielers, in einem anderen die der ballspielenden Nausikaa darzustellen; wenn eine andere Überlieferung davon redet, daß er in seinen eigenen Stücken nicht mehr als Schauspieler aufgetreten sei, so wird sie für eine spätere Lebensperiode des Dichters gelten. Die Nachricht, er sei ein Schüler des Aischylos gewesen, ist in dieser Form natürlich falsch; daß er jedoch von dem älteren Meister lange abhängig war und zum Teil geblieben ist, steht fest (S. 55) und wird auch durch ein interessantes Selbstzeugnis des Dichters bestätigt, in dem er erklärt, er habe die Nachahmung des aischyleischen Schwulstes in sich überwinden müssen. Er selbst fühlte sich dem alten Tragöden gegenüber als Vertreter einer jüngeren mit bewußter Kraft schaffenden Generation. In einer Zeit, die auf dem Gebiete der literarischen Kritik ihre ersten Versuche machte, maß er auch sein Verhältnis zu Euripides und erklärte seine Gestalten als solche, wie sie ein Dichter schaffen müsse, die des Euripides als Menschen der Wirklichkeit. — Mit sicherer Hand griff Sophokles in die Technik des Dramas ein. Er schuf, wie wir schon wissen, den dritten Schauspieler, den Aischylos, noch zögernd, von ihm annahm, er vermehrte die Zahl der Choreuten auf fünfzehn; zugleich aber drängte er die Chorpartien zurück und gab der Rede des Schauspielers größere Bedeutung. Dadurch erhält das Drama wenigstens mittelbar einen rascheren und auch spannenderen Gang der Handlung. Mit dieser Verlegung des Schwerpunktes aber in das eigentliche Spiel wuchs die persönliche Bedeutung des einzelnen Schauspielers, dessen Leistungsfähigkeit Sophokles bei der Abfassung seiner Dramen im Auge behielt, um eine

Art Schule von Darstellern zu schaffen, aus der uns auch noch zwei Persönlichkeiten mit Namen genannt werden. Rätselhaft bleibt dagegen die Notiz, daß zuerst Sophokles begonnen habe, die einzelnen Dramen und nicht mehr die Tetralogien „kämpfen" zu lassen. Die Fruchtbarkeit des bis ins höchste Greisenalter leistungsfähigen Dichters war ungeheuer; er schuf etwa 123 Dramen; seine Siege im tragischen Wettkampfe waren zahlreich, er gewann 18, einen seiner letzten mit dem „Philoktetes" des Jahres 409; oft stand er an zweiter Stelle, an dritter nie; der „athenfreundlichste" Dichter, wie ihn die Antike nannte, war der Lieblingspoet seiner Vaterstadt.

So geehrt, dazu vermögend, hat er sich auch den Pflichten des Staatsbürgers nicht entziehen wollen. Im Jahre 443/2 war er Schatzmeister der Bundeskasse, später, 441/39, Stratege; nach dem Zeugnisse des Perikles hat er dazu wenig Befähigung besessen. Größere Bedeutung erhielt für den Dichter das Priesteramt, das er bekleidete. Er hat als Priester eines altattischen Heilgottes die Einbürgerung der neuen Gottheit des Asklepios geleitet, einen in Bruchstücken wieder aufgefundenen Hymnus auf den Gott gedichtet und ist dann selbst als ein Heros nach seinem Tode verehrt worden. Die Kunst hat in der Erinnerung an dieses Verhältnis zum Heilgotte seiner Statue (im Lateran) die Züge des Asklepios verliehen. Auch mit anderen Kulten hatte er nähere Berührung.

Dem Leben in seiner ganzen Fülle zugewandt, verschmähte Sophokles nicht die Genüsse, die das attische Dasein bot. Er wußte den Umgang bedeutender Männer wie des Perikles und auch des Herodot zu schätzen, und noch bewahren seine wie des Geschichtschreibers Werke die Spuren gegenseitiger Anregung. Auch beim festlichen Trunke war der Dichter ein gern gesehener Gast, und wenn auch der Bericht eines Zeitgenossen, des ionischen Literaten Jon, nach griechischer Weise Dichtung mit Wahrheit mischen wird, so erkennen wir doch daraus, welches Bild man sich damals von dem Freunde der Schönheit machte, der gern von den Früchten aus dem Garten jeder Art von Liebe naschte. Ja, er hat die ganze quälende Glut des Eros empfunden; denn, wie nicht allzu lange nach seinem Tode erzählt ward, freute er sich, im Alter diesem bösen Herrn entlaufen zu sein. Was daher über die Geliebten noch des greisen Dichters von der Klatschsucht späterer Literarhistoriker berichtet wird, ist Fabelei. Und auch die Erzählungen über Konflikte in Sophokles' Familie, über den mißlungenen Versuch seines Sohnes Jophon, den Vater zu entmündigen, gehen auf Gewährsmänner von verdächtiger Treue zurück.

Daß aber der Liebling der Götter und Athens nicht, wie man sich das so gerne von einem hohen Greise vorstellt, seine letzten Lebensjahre in tiefstem Frieden, gemieden von jeglichem Unheil, zugebracht, sondern daß noch der alte Mann, wie so viele, mitten hinein in den Streit und wilden Kampf des Daseins gerissen wurde, dafür haben wir ein unverächtliches Zeugnis: wir wissen, daß er gegen sein Lebensende von den Oligarchen zu einem politischen Amt berufen, später durch die rücksichtslosen Demokraten streng verhört worden ist und nur mit einer resignierten Antwort sich aus der Sache gezogen hat. — Er erlebte dann auch noch im Jahre 406 des Euripides Tod, seines jüngeren Zeitgenossen, dessen Muse ihm nicht durchweg sympathisch war; aber er wußte, was er seinem Andenken schuldete, und so legte er zu Ehren des Toten Trauergewand

an und führte seinen Chor unbekränzt herein. Im gleichen Jahre ist denn auch er gestorben, seinen Sohn Jophon als Erben seiner Kunst hinterlassend. Die Komödie, des Euripides Feindin, hat sein Andenken bald nach seinem Tode besonders hoch geehrt; sie läßt ihn im Hades neben Aischylos thronen.

In Sophokles' Persönlichkeit wiederholt sich das alte Schauspiel vom Dichter und Menschen. Immer wieder verlangt ja der Philister, daß des Poeten Leben und Schaffen eine womöglich sittliche Einheit bilden sollen. Aber der Schöpfer gewaltigster Dramen, der Künstler, war kein unsinnlicher Denker. Für die tiefen Erschütterungen seines Innern, aus denen die Gestalten der Antigone und des Königs Ödipus geboren wurden, fand er ein Gegengewicht im Genusse des Lebens bis zu dessen verwegenen Freuden, die er mit der nicht immer einwandfreien Unbefangenheit des antiken Menschen auskostete. Aber er verlor sich nicht an sie, deren Gefahr er nach seinem Selbstbekenntnis nicht leugnen wollte. Es ist bezeichnend für das Altertum, daß die Geschichte seiner Dichtergestalten keine Persönlichkeiten wie Bürger, Alfred de Musset, E. A. Poe kennt.

Die Reihenfolge der Dramen ist ganz außerordentlich schwer zu bestimmen. Wir haben nur zwei feste Punkte: die Aufführungszeit des „Philoktet" vom Jahre 409, und die nach des Dichters Tod erfolgte des „Ödipus auf Kolonos" vom Jahre 401. So hat man denn lange mit den fünf übrigen zeitlich nicht oder nur annähernd fixierten Stücken stets neue Verschiebungen versucht, bis man durch eine Reihe von wesentlich stilistischen und sprachlichen Indizien mit größerer oder geringerer Gewißheit die Reihe: Antigone, Aias, König Ödipus, Trachinierinnen, Elektra, Philoktet, Ödipus auf Kolonos gewonnen hat (Fischl, Radermacher, Süß, T. v. Wilamowitz). Die „Antigone" würde in diesem Falle, da sie allem Anschein nach 442/1 aufgeführt worden ist, noch nicht dem Greisenalter des Dichters angehören.

2. Antigone.

Immer wieder zeigt sich unser Wissen von der attischen Tragödie als trauriges Stückwerk; nach der „Orestie" ist uns vor der „Antigone" kein antikes Drama erhalten. Ein merkwürdiges Schicksal: an das gewaltigste Stück der älteren tragischen Poesie schließt sich für uns als die früheste Schöpfung des klassischen Dramas gerade diese Tragödie, wieder eine Ewigkeitsdichtung, an. Vielleicht liegen nur 17 Jahre zwischen beiden Werken, aber der Schritt, der von einem zum anderen führt, vergleichsweise etwa so weit wie der von Herodot zu Thukydides, zeigt uns, welche Bedeutung nicht sowohl Jahresabstände als verschiedene Generationen besitzen. Nach jener Welt der riesenhaften Götterkämpfe, aus deren Tiefen die Gewalten der untersten Hölle aufsteigen, nach dem Dämonengeheul, nach dem ehernen Klange überirdischer Stimmen sehen und hören wir nur noch Menschen. Aber ihr Handeln, ihr Tun und Lassen ist bestimmt, gelenkt und durchwirkt von der Gottheit, die aus ihnen redet und zu ihnen spricht, ein Wesen von andersartiger, aber nicht schwächerer Frömmigkeit als des älteren Poeten religiöse Wunderwelt.

Die Fabel sieht man jetzt ziemlich allgemein nicht mehr als reine Erfindung des Dichters an; frühere Überlieferungen wußten von einer Bestattung des Polyneikes durch Antigone und Ismene (C. Robert). Doch die Ausgestaltung des

Mythus zu einer großen ethischen Schöpfung ist Sophokles' Werk allein. Für ihn selbst aber handelt es sich dabei gar nicht um ein Problem, mochten auch seine Zeitgenossen die Möglichkeit eines solchen behaupten; er duldet keinen Zweifel; der rücksichtslose Gang seiner Tragödie verkündet laut die ungebrochene Einheit seines Empfindens.

Beim Beginn des Stückes ist es Morgen oder dicht vor Tagesanbruch. Wir befinden uns bei Kreons Palast. Zwei Mädchen stehen vor uns, Antigone und Ismene, die letzten Überlebenden aus dem verfluchten Geschlechte des Ödipus. Das Brüderpaar ist im Doppelmorde gefallen, die Schwestern trauern ob diesem Geschicke. Aber das Leid der beiden ist sehr verschieden. Die sanfte Ismene hat sich, müde von allem Jammer, in sich selbst zurückgezogen; so kann sie denn auch noch nichts von dem neuen Gebote des Königs vernommen haben, von dem die stärkere, herbere, regere Schwester schon weiß, vom Befehle des Kreon, daß nur Eteokles, nicht aber der Feind Thebens, Polyneikes, ein Grab erhalten solle, daß hingegen, wer diesem die letzten Ehren erweise, dem Tode verfallen sei. So hat der „wackere Herrscher" befohlen. Doch schon jetzt ist Antigone entschlossen, nicht zu gehorchen, und macht nur noch den Versuch, die Schwester für das Werk der Bestattung zu gewinnen. Aber Ismene ist durch das Geschick ihres Hauses noch ganz gebrochen, ihr fehlt der Mut; diese Empfindung stützt sie durch den Hinweis auf die Schwäche des Weibes und die Stärke der Regierenden. Doch verkennt sie nicht, daß die Schwester im sittlichen Rechte ist, sie bittet die drunten unter der Erde, ihr selbst zu vergeben, wenn sie dem Gesetze gehorsam bleibt: so wird der Grundakkord des Stückes, das Recht der Natur gegenüber dem Gesetze des Staates, kräftig angeschlagen. — Die schnell entschlossene Antigone hat mit dieser Antwort genug, nun dankt sie für jede Hilfe Ismenes ein für allemal. Der Gedanke, im Tode mit dem geliebten Bruder vereinigt zu sein, dünkt ihr süß, die Tat ist ihr ein „frommer Frevel"; die Zeit drunten im Grabe, fügt sie hinzu, wird für sie ewig dauern, länger soll sie den Toten dienen als den Menschen auf der Erde. Ihres Planes völlig sicher, schüttelt sie jede treugemeinte Mahnung der Ismene schroff ab, ja sie beginnt die Schwester, die sie doch zuerst liebevoll begrüßt, schon zu hassen; sie selbst will eines edlen Todes sterben: so verläßt Antigone in fester Entschlossenheit die Orchestra, um sich sofort ans Werk zu machen. Seufzend fügt sich Ismene, sinnlos dünkt ihr der Schwester Vorhaben, aber wie schwesterlich bleibt es doch! Dann tritt auch sie zurück und geht in den Palast hinein. — Damit haben wir zunächst alles, was wir wissen sollen: die Situation ist gegeben, das sittliche Urteil in der inneren Anerkennung der Antigone durch die Schwester vorgezeichnet.

Der Chor, der, aus thebanischen Greisen bestehend, nun den Tanzplatz betritt, gibt die Stimmung der von der Belagerung endlich befreiten Stadt wieder, ein Gegenstück zum Chor der „Sieben", wo der Trotz der besiegten Feinde ähnlich geschildert wird. Es ist ein berühmter Sang; voll etwas pomphafter Bilder, läßt er den Strahl der Sonne die endlich von der Angst befreite Stadt treffen, den Adler auf Theben herniederfahren, den Drachen sich erheben:

Denn der Räuber, der Weih, Der Heimat zum Weh!
O wie schoß er herbei So schrill sein Geschrei!

Sein Fittig wie Schnee! —
Polyneikes zur Ehr
Mit starken Waffen und funkelnder Wehr
Hat freveln Krieg er begonnen —

Über die Dächer bäumt er sich graß
Und umrasselte rings mit Lanzen den Wall.
Doch eh' sein gähnender Rachen
Das Blut uns entschlürft, eh' Feuer uns fraß,
Entwich er vor Ares' verfolgendem Schall:
Der hemmte den wütenden Drachen!

Denn Übermut
Ist dem Donn'rer verhaßt!
Zeus sah den Glast
Und die Völkerflut
Und den trunkenen Sinn;
Und mit schmetternder Glut
Zermalmt' er den Hohn
Des Einen, der schon
Gewissen Siegs auf erklommener Zinn'
Sich rühmte mit prahlendem Lachen.[1])

Kreon erscheint; er ist als König an die Stelle des Eteokles getreten und entwickelt eine Art von Regierungsprogramm vor den Greisen. Freilich merkt man, daß dieses, so allgemein es auch klingt, nur auf den einzelnen Fall zugeschnitten ist, um den sich das ganze Stück dreht. Denn wenn der König den Mann zu hassen vorgibt, den Furcht veranlaßt, nicht frei herauszusprechen, wenn er den verachtet, der seinem Vaterlande einen Freund vorzieht, so denkt der Sprechende nur an seinen ersten Regierungsakt, den er furchtlos vollziehen will, und an etwaige Übertreter, die er zu strafen gesonnen ist. Den also allgemein gehaltenen Sentenzen folgt denn auch gleich die Nutzanwendung auf den besonderen Fall, die Achtung des feindlichen Leichnams, die Strafandrohung gegen den Zuwiderhandelnden. Zweimal also hören wir davon, einmal durch Antigone, dann durch Kreon: wir werden derartigen Wiederholungen als einer dramatischen Eigenart des Dichters noch mehrfach begegnen. — Der Chor hat nun die Ausführung des Gebotes zu überwachen; er empfindet jedoch keine Lust dazu; das könne, bemerkt er mit beabsichtigtem Mißverständnisse, ein Jüngerer tun; auch werde ja niemand solch ein Tor sein, um sich nach dem Tode zu sehnen. Da erscheint ein Wächter mit zögernden Schritten. Er ist ein echter Mann des Volkes, keine „unsäglich abgeschmackte Figur", wie man ihn wohl genannt hat; er erzählt in breiter Behaglichkeit von seinem Selbstgespräch, wie er Angst gehabt, mit böser Kunde hierher zu kommen, wie lang ihm der kurze Weg geworden. Schließlich will er's doch sagen, denn seinem Schicksal kann er ja nicht entgehen. Selbstverständlich sagt er's nun gerade nicht, sondern bemerkt nur vorbeugend, er sei „es" nicht gewesen, sei nicht schuldig. Kreon wird ungeduldig und heftig, da platzt der Bote endlich mit dem ganzen Unheil heraus: der Leichnam hat eine Staubspende und die herkömmlichen Weihen erhalten, der Täter hingegen ist entkommen. Die Wächter am Grabe sind aber nicht haftbar für das Geschehene zu machen; waren sie doch nach Volkssitte alle bereit, sich einem Gottesurteile zu unterwerfen, um ihre Unschuld zu beweisen. Schließlich mußte doch wohl oder übel einer dem Könige Meldung bringen, und da hat denn das Los diesen armen Teufel hier getroffen. Der Chor erkennt hier dunkel ein göttliches Walten. Da aber fährt Kreon zornig auf. Er enthüllt schon jetzt ganz sein nur auf wörtlichen Gehorsam gerichtetes Despotenwesen. Er denkt augenblicklich an eine durch Bestechung bewirkte Tat und predigt gewaltig über den Fluch des Geldes. Dann aber wendet er sich zum Boten und bedroht ihn mit vielfachem Tode, mit Folterqual, wenn sie dort am Grabe nicht den Frev-

1) Übersetzung von Jul. Schultz.

ler ausfindig machten. Der Wächter jedoch belehrt Kreon unter allerhand komischen Winkelzügen, er selbst habe ihm doch eigentlich nichts getan, und, als der König ihm ärgerlich den Rücken wendend in den Palast eintritt, erklärt er froh, für dieses Mal davongekommen zu sein, man werde ihn niemals wiedersehen. — Es folgt nun das berühmte, viel und verschieden behandelte, mit der Situation nur wenig zusammenhängende Chorlied: Viel Gewaltiges lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch! jener Sang, der mit einer Absage an die Verächter der Sitte und des Rechtes schließt. Doch die Greise hemmen ihr Lied; denn sie erblicken Antigone, vom Wächter herangeführt. Eifrig fragt dieser nach Kreon und erzählt dem Heraustretenden, natürlich wieder nicht ohne weitschweifige Einleitung, daß er das Mädchen ertappt habe. Auf die hastigen und fast noch ungläubigen Fragen des Königs gibt er seinen Bericht in höchst plastischer Darstellung des Ereignisses. Dieses Erlebte aber ist so groß, daß es den armseligen Knecht über sich selbst hinaushebt. Wir fühlen, daß etwas Gewaltiges, Gottgewolltes sich vollzogen hat: ein furchtbarer Sturmwind bereitete auf ein bedeutsames Geschehen vor; nachdem er vorübergebraust war, sahen die Wächter die jammernde Jungfrau bei ihrem Liebeswerke tätig. Sie hat sich ruhig gefangennehmen lassen, treu ihrer todesmutigen Entschlossenheit. Da steht sie nun, während aller dieser Reden das Haupt zur Erde geneigt: Weib und Mann treten in den Streit ein, dessen Gründe tief in beider Geschlechter Natur wurzeln.

Antigone ist der Anwalt der ungeschriebenen Gesetze der Götter gegenüber menschlichen Satzungen. Der Tod bedeutet für sie nichts, denn sie leidet für die Götter, und in ihrem Leide ist der Tod Gewinn. Solches Torheit zu nennen vermag nur ein Tor. Kreon antwortet darauf, entsprechend seinem bisherigen Auftreten, mit den Sentenzen des auf Wahrung seiner Autorität haltenden Königs, den wir schon kennen gelernt haben. Dann ereifert er sich aber über den Trotz der Übeltäterin; in ihm erwacht die kleinliche Eifersucht des geringen Mannes gegen das hohe Weib: der Streit wird jetzt bei ihm rein persönlich. Er vergißt sich ganz, auch Ismene soll jetzt mit Antigone sterben. Von der Höhe ihres stolzen Sinnes sieht Antigone verächtlich auf ihn herab: schreite doch rasch zur Tat, denn wir verstehen uns doch nicht. Ruhmvoll aber — sie betont damit das hochentwickelte antike Ehrgefühl, ja auch einen gewissen Ehrgeiz — bleibe ich, und jeder deiner Genossen würde mich, wenn sie nicht solchen Sklavensinn trügen, preisen. Und als ihr nun Kreon vorhält, auch der andere, Eteokles, sei ihr Bruder, warum sie denn gegen diesen lieblos sei, so meint sie, Eteokles werde schwerlich gegen sie zeugen, der Hades mache alle gleich, den Landesfeind mit dem Verteidiger des heimischen Herdes; wer wisse, ob drunten Menschenrecht noch gelte. Endlich aber erschlägt sie sieghaft alle schwachen Gegengründe des Königs mit dem göttlichen Worte, das stets eins der edelsten, innigsten des Altertums bleiben wird: „Mich treibt's die Liebe, nicht den Haß zu teilen!" (Übersetzung Amelungs). Zur rechten Zeit, weil er Antigone gegenüber keine Waffen mehr besitzt, sieht Kreon jetzt Ismene nahen, die, in Tränen gebadet, aus dem Hause der Schwester entgegeneilt; nun kann der König auf diese losfahren und ihr das Schicksal der Antigone androhen. Ismene hat sich mittlerweile fest entschlossen, einen Anteil an der Schuld Antigones zu übernehmen. Aber schroff und scharf untersagt Antigone ihr dies; bereit zu sterben

und fast eifersüchtig auf ihre Tat, will sie keine Gemeinschaft mit der Schwester, deren nachträglicher Todesmut ihr widerwärtig ist; schon lange ist ihre Seele tot, das stolze Bewußtsein, was ihr dieser ganze Kampf gekostet, ist der Bitte der Schwester unzugänglich. Kreon hat so etwas noch nicht gesehen; in solcher Seelenerhebung erkennt der Verständnislose völlige Verrücktheit. Noch versucht Ismene ihn zu rühren, aber umsonst ist ihr Hinweis auf den Bräutigam der Antigone, den Sohn Kreons, Haimon; der König wird immer roher und schließt mit dem Worte eines aufs äußerste erbitterten Tyrannen, die Nähe des Hades mache auch die Kühnen kirre.

Das Schicksal der Antigone scheint besiegelt. Aber der Dichter schiebt die Katastrophe durch eine erste spannungsvolle Hemmung noch hinaus. Denn nach dem Chorgesange, der trotz der Nennung des alten Labdakidenleides wieder in nicht allzu naher Beziehung zum Ganzen steht, erscheint der Verlobte der Heldin, Haimon. Der König, noch immer in schwer gereizter Stimmung, sieht einem Zornausbruche des Jünglings entgegen. Haimons Antwort aber ist zunächst die eines kindlich ergebenen Sohnes. Da fühlt sich der Vater von einer Last befreit: das sagt seine lange, über vierzig Verse zählende Rede. Natürlich ergeht sich diese gleich in Sentenzen über brave Kinder und schlechte Frauen, vor allem aber wieder über das alte Thema, den Gehorsam. Diese Sprüche, mit denen er seinen schwachen Standpunkt verschanzt, lassen in ihrer Fülle den konkreten Fall kaum mehr zur Geltung kommen, und schließlich bleibt bei ihm wieder der Weisheit letzter Schluß: ein Mann darf nicht dem Weibe unterliegen. Damit sind wir am alten Punkte; schlimmer kann sich der Engherzige gar nicht selbst charakterisieren.

Der Chorführer, bereit, jedem an sich ganz vernünftigen Worte beizufallen, findet das recht hübsch gesagt. Haimon ist zwar ähnlicher Meinung, glaubt aber doch die andere Seite des Falles beleuchten zu können. In reinster kindlicher Liebe fühlt er sich ernstlich um den Ruf Kreons besorgt. Denn überall, wohin der Blick des jetzt schon gefürchteten Königs nicht dringt, flüstert man sich zu, daß Antigone völlig unschuldig eine der edelsten Taten büße. Dem Sohne liegt alles an dem guten Rufe seines Vaters, den er jetzt, auch er auf Sentenzen sich stützend, auffordert, den Bogen nicht zu überspannen. Aber gerade dieses altkluge Wesen Haimons ärgert den kleinlichen Kreon, der ja auch einem Weibe nicht weichen wollte; er lehnt ab, von solcher Jugend Belehrung anzunehmen. Vater und Sohn werden nun mit jedem Augenblicke immer heftiger, auch Haimon verliert alle Haltung, echt menschlich vergessen beide im Affekte auf einen Augenblick, um welche Sache es sich handelt und verhöhnen gegenseitig ihre Worte, bis der Jüngling endlich dem Vater Wahnsinn vorwirft und ihm dadurch jenes charakteristische, aus tief beleidigter Seele kommende: „Also wirklich!“ und die rasende Drohung abnötigt, Antigone solle gleich vor ihres Verlobten Augen sterben. Da endlich stürzt Haimon in voller Wut davon. Ein gewisser Eindruck aber von der Szene ist doch in Kreon zurückgeblieben, denn er entschließt sich nun auf eine bescheidene Einwendung des Chores hin, nicht beide Mädchen, sondern nur die eine hinrichten zu lassen. Antigone soll in einem unterirdischen Gefängnisse langsam verhungern.

Der Chor stimmt den berühmten Sang auf den unbezwinglichen Eros an,

eine Art freier Phantasie über die Liebe, der Haimon ja durchaus nicht so leidenschaftlichen Ausdruck gegeben; zugleich ist das Lied bestimmt, vorläufig wieder einmal Beruhigung eintreten zu lassen. Welchen Gegensatz aber zu diesem Liede bildet jetzt der Klagesang der nahenden Antigone, in der der Chor die Braut des Todes erkennen muß. Die Königstochter beseufzt ihr Los, unvermählt zum Hades hinabsteigen zu müssen. Der Chor sekundiert ihr, und beide wechseln in echt antiker Weise mit Klage und Trost ab. Aber Antigone ist nun, wo ihr der Tod in greifbarer Nähe steht, dem Zuspruche nicht zugänglich, der Hinweis des Chores auf den Ruhm kommt ihr im Gegensatze zu ihrem früheren Wort jetzt wie Spott vor. Doch der Chor tadelt auch, er findet es falsch, das Recht zu verletzen, und sieht die Schuld der Väter sich an Antigone erfüllen. Das trifft Antigone ins Herz, hellauftlagend ergießt sie sich in Verzweiflungsrufen über die unselige Ehe ihrer Eltern. Der Chor aber bleibt bei dem seinen Verstand beruhigenden Verdikt: du warst ungehorsam. So muß denn Antigone im Gefühle, von allen verlassen zu sein, in den Tod gehen. Da kommt Kreon wieder, dem die Klage schon viel zu lange gedauert hat; schonungslos gegen sein Opfer wie Achilleus, treibt er die Wächter an, ihres Amtes schneller zu walten. In der letzten höchsten Not faßt Antigone noch einmal alles zusammen, was sie empfindet. Sie hofft von ihren Lieben drunten freundlich empfangen zu werden, von Vater, Mutter und dem Bruder, denen allen sie die letzten Ehren erwiesen. Für den Bruder hat sie ja alles getan; jetzt sucht sie ihrem Tun noch eine neue rechtfertigende Stütze durch jene bekannte, mit Recht so vielen anstößige Argumentation zu geben, daß ein Bruder ihr mehr sein müsse als irgend jemand auf der Welt; Kinder und einen Gatten könne sie wiedererhalten; aber da Vater und Mutter im Hades ruhen, könne ihr ein Bruder nicht wieder neu erstehen. So will sie denn gehen, unvermählt, ohne je ein Kind zu eigen gehabt zu haben, in tiefster Verlassenheit, Strafe büßend für fromme Handlungen; bitter fügt sie hinzu, wenn den Göttern dies recht sei, so müsse sie ja wohl büßen, doch seien ihre Gegner schuldig, so möchten diese noch Schlimmeres zu leiden haben als sie. Auf Kreons Geheiß legen nun die Diener Hand an, und mit einem letzten Jammerruf verläßt Antigone die Orchestra, auf der Kreon mit den Greisen zurückbleibt.

Der Chor begleitet Antigones Abtreten nach Gewohnheit dieser Sänge mit dem Hinweise auf allerhand ähnliche Fälle aus der griechischen Sagenwelt, auf eingekerkerte Heroinen und Heroen, die ihr Geschick ertragen mußten. Da tritt noch einmal eine letzte Hemmung der Katastrophe ein; Teiresias naht mit einer dringenden Warnung. Der Seher hat ungünstige Vogel- und Opferzeichen erlebt, alle Altäre und Herde sind ja durch Hunde und Vögel, die sich an Polyneikes' Leichnam gesättigt, entweiht. So mahnt er den König, nachzugeben und nicht den Toten zu befehden. Doch Kreon, der zuerst dem Seher mit Ehrfurcht entgegengekommen, bleibt verstockt; wieder wie früher den Wächter hält er auch den Teiresias für bestochen, wenn schon er dies zuerst mehr in allgemeinen Worten andeutet als ausspricht. In heftiger Rede und Gegenrede rücken sich beide, König und Seher, erbittert näher, bis endlich Teiresias seinen bannenden Seherspruch, den er bis dahin zurückgehalten, verkündet, daß bald ein Toter aus Kreons Blute Sühne sein werde für jenen Toten, dessen Miß-

handlung ein Fluch für die Stadt sei: mit diesem Pfeil im Herzen soll Kreon zurückbleiben.

Das Geschoß hat getroffen. Der König ist ebenso verstört wie die Greise und berät sich — denn von wildem Mannestrotz lebt nichts in ihm — nun mit dem Chore, was er tun solle. Nach kurzem Zögern fügt er sich der Notwendigkeit und will jetzt selbst, immer rascher sich umstimmend, das Unrecht gutmachen und die Gefangene befreien. Der Chor, voll Hoffnung, daß die nach Teiresias' Spruche an der Stadt haftende Besudelung von ihr genommen werde, läßt ein allerdings wenig dringendes, sondern mehr jubelndes Gebet an Thebens Schutzpatron Bakchos erklingen. Aber schon ist es zu spät, Kreon hat die Folgen seines Befehls nicht mehr verhindern können. Ein Bote tritt zum Chore, der selbst vorher die Anweisung zum Handeln gegeben und daher Nachricht über den Verlauf erwarten darf, um nach einleitenden pathetischen Worten über den Wechsel von Glück und Unglück den Greisen wie der nachher erscheinenden, Böses ahnenden Königin Eurydike von dem Unheil, das sich begeben, als Augenzeuge Kunde zu bringen. Schon von ferne hatte Kreon aus dem unterirdischen Verließe, dem „Brautgemache des Hades", furchtbaren Laut vernommen, aber wie ward ihm erst, als er durch eine Fuge des Grabes blickte! Antigone hat sich erhängt; ihren Leib umschlingend will Haimon am Leben verzweifeln. Der Anruf seines Vaters schreckt ihn nur zu wildem Tun auf, er speit Kreon ins Antlitz, zückt das Schwert gegen ihn, der noch zu flüchten vermag, dann wendet er die Waffe schonungslos gegen sich. So liegen die Toten in innigster Gemeinschaft da: der Bote schließt seinen Bericht, wie er ihn begonnen, mit einem moralischen Hinweis auf das Übel der Unbesonnenheit. — Unterdessen ist Eurydike still hinweggegangen; der Chor und der Bote machen sich besorgte Gedanken darüber. Doch da naht der Urheber des ganzen Elends, Kreon, Haimons Leiche im Arme haltend und eine Trauerarie singend, voller Selbstvorwürfe, über die ihn der Chor, der alles so hat kommen sehen, nicht hinwegzubringen sucht. Aber noch nicht genug, ein „Bote aus dem Hause" erscheint, um dem Könige Nachricht vom Selbstmorde auch seiner Frau zu bringen. Wieder erhebt Kreon einen Klagegesang; er geht aber nicht ins Haus, um sich von allem Entsetzlichen durch den Augenschein zu überzeugen, sondern stimmt nach dem tragischen Stile der Antike erst über das soeben Vernommene ein neues Klagelied an, um dann Bericht über das Ereignis zu erhalten. So erfährt er denn, daß Eurydike unter leidenschaftlichen Vorwürfen gegen ihren Gatten, unter lautem Weheruf über ihren kurz zuvor vom Tode ereilten Sohn Megareus ihrem Leben ein Ende gemacht. Kreon will nun selbst vom Schwerte getroffen werden, dann wünscht er, man solle ihn, den schon kaum mehr Lebendigen, fortführen. Der Chorführer macht keinen Versuch, den vernichteten Tyrannen zu trösten, er bestätigt vielmehr lediglich die Klagen Kreons; denn den Herrscher hat für seinen Frevel die Hand der Gottheit geschlagen, und ein auf solche Weise Gerichteter ist und bleibt der Antike — nicht nur ihr! — unheimlich, ja verhaßt. Daher kann das Schlußwort des Chores Kreons Schicksal nur als durch sein Tun verschuldet ansehen und eine furchtbare Lehre für ihn darin erkennen.

Die sophokleische Tragödie betont das Recht der Geschlechtspietät gegen die Staatsraison (Kaibel), aber ihr Ewigkeitsgehalt beruht doch wesentlich auf der allgemeinen Wahrheit, daß das Gesetz der lebendigen Natur auch das Gebot der Gottheit ist und allen menschlich willkürlichen Rechtssatzungen, allen Tyrannengeboten überlegen bleibt. Als die gottgeliebte Vertreterin der Interessen der Blutsverwandtschaft, in denen das Dasein des Weibes wurzelt, wagt die schwache Jungfrau, die nichts besitzt als ihren entschlossenen Willen und ihre wehrlosen Hände, den Kampf mit der Königsmacht und bleibt, bis zum Tode getreu, Siegerin. Und die Gottheit, der Antigone bis zum letzten Atemzuge dient, vergißt ihre Prophetin nicht; sie wirkt durch ihren Vertreter, den Seher, sie wirkt besonders durch die furchtbare Strafe, die aus dem trotzigen Tyrannen einen verzagten, gebrochenen Vater und Gatten macht.

Die „Antigone" bleibt die klassischeste aller griechischen Tragödien. Ihre tiefe Wirkung auf uns beruht auf dem Gegensatze des Tuns der Heldin und ihres Schicksals. Mit größter Schonungslosigkeit läßt der Dichter die Jungfrau den bitteren Tod erleiden, ohne daß ihr selbst auch nur ein leises Zeichen bewußt wird, daß die Gottheit, in deren Dienste sie sich fühlt, ihr Ende mit Sympathie verfolgt und rächen wird. Die schwächere moderne Dichtung sucht dem unschuldig Leidenden wohl durch allerhand göttliche Erscheinungen zu helfen; die herbere Antike verzichtet auf solche Stützen und zeigt die Gottesheldin in ihrer Einsamkeit, menschlich klagend über ihr Los, aber sicher ihrer Tat. — Doch auch Kreon ist eine tragische Gestalt. Die Hammerschläge zweier furchtbarer Szenen machen ihn mürbe. Erschüttert will er die Katastrophe noch aufhalten — da ist es zu spät. Zu spät! Das ist ja so unendlich oft der Grundton des Tragischen in der Dichtung und im Leben. Ja, tragisch sind fast alle Personen des Dramas. Ismene, die aus Liebe zur Schwester ihre Tatenscheu bezwingt und jetzt von Antigone aufs neue zurückgewiesen wird, Haimon, der den Glauben an seinen Vater, der zugleich auch die Braut verliert, endlich die arme Eurydike, deren tiefbeschattetes Dasein sich uns in der einen Szene erschließt, da die furchtbar vereinsamte Mutter sich in todesstillem Gram davonschleicht. Erschütterung auf Erschütterung pocht an unser Herz, und nur mit leisem Widerspruch gestehen wir uns, daß drei Selbstmorde für unser Empfinden etwas zuviel sind. Aber gerade dadurch betont der Dichter seine Verurteilung der tyrannischen Ungerechtigkeit.

Wohl sind auch jetzt noch aischyleische Anklänge wahrnehmbar. Es kann nicht geleugnet werden, daß die Bildersprache an die Weise des alten Tragöden erinnert; vor allem ist der erste Chorgesang mit seinen unvollziehbaren, ineinander sich drängenden Vorstellungen vom Aar und Drachen durch die Nachahmung aischyleischer, auch nicht stets einheitlich zusammenhängender Bilder belastet. Aber sonst trennt eine weite und tiefe Kluft die tragische Kunst des Aischylos und Sophokles. Nichts in der „Antigone" von der breit ausladenden Fülle des alten Poeten, nichts von der festgehaltenen Einheitlichkeit der Stimmung. Es ist ein Auf und Ab, ein Hoffen und Verzagen; auch durch die Lieder des Chors, die den aischyleischen an Länge nicht entfernt mehr gleichen, wird die Bewegung erhöht, die Spannung gesteigert. Es geschieht ganz außerordentlich viel: Antigone, gleich im Beginn zur Tat entschlossen, übertritt zweimal in kürzester Frist das Verbot, schnell erfolgt die Gefangennahme, rasch der Befehl zur Hinrichtung, aus dem

doppelten Selbstmord der Verlobten erwächst bald des Königs zwiefacher Verlust. Eine heftige Szene schließt sich an die andere an; Kreons Erbitterung wird immer wieder neu gereizt; das Innerste fast aller handelnden Personen gerät in dauernde schwerste Erregung. Und doch ist von irgendwelcher Hast und Aufgeregtheit nichts zu spüren; denn mit höchster Kunst hat der Poet die Entwicklung nicht immer nur Schlag auf Schlag vorwärts getrieben, sondern sie vorübergehend durch die Einführung zweier retardierender Momente gehemmt wie auch einmal durch den humoristischen Boten eine kleine Aufheiterung eintreten lassen. Jene retardierenden Szenen aber haben zugleich die Bestimmung, Kreons innere Umwandlung vorzubereiten und endlich zu bewirken.

Es treibt den Dichter, die einzelnen Situationen scharfkantig aufeinander zuzuschneiden. Aber dabei ergeben sich noch immer Unwahrscheinlichkeiten, ja Unmöglichkeiten, die Sophokles souverän übersieht. Es gilt ihm gleich, daß die Besprechung Antigones und Ismenes etwa um Sonnenaufgang geschieht und doch die darauffolgende erste Bestattung des Leichnams sich im letzten Teile der Nacht vollziehen muß. Es ist ferner schon lange aufgefallen, daß Antigones zweiter Besuch bei der Leiche nicht begründet erscheint; man hat mit Recht die Handlung in eine geglückte und eine mißlungene Bestattung zerlegt. Der Dichter will eben Handlung schaffen, ganz einerlei, ob sie immer praktisch möglich ist; denselben Sinn hat das doppelte Gebot, von dem einerseits Antigone hört, und das dann den greisen Untertanen des Königs, die doch davon schon wissen müßten, eingeschärft wird, als ob es an dieser Stelle zum ersten Male gegeben würde.

Seit etwa einem Jahrhundert hat man die merkwürdige Argumentation der Antigone auf ihrem Todesgange über den besonderen Wert eines Bruders als eine dem hohen Charakter der Heldin ganz unangemessene Betrachtung für eine Eindichtung und zwar nach dem Muster einer ähnlichen, wenn auch nicht völlig gleichen Herodotstelle[1]) geschaffen erklärt. Andere wieder haben die Verse halten und in einem Falle sogar das Wesen der Antigone dementsprechend umwerten und den Tyrannen Kreon retten wollen. Neuerdings ist über dieses fortgesetzte, ziemlich verdrießliche Hin- und Herzerren der Stelle hinaus ein kräftiger Schritt vollzogen worden und die Anschauung ausgesprochen, daß Sophokles keine Einheitlichkeit, weder der Anlage noch der Charaktere, kenne, daß es ihm jederzeit auf die stärkste Wirkung des augenblicklich Geschehenden ankomme, eine Zeichnung der Charaktere nur so weit versucht werde, „daß motiviert ist, was sie im Stücke zu leiden haben"; die viel beanstandeten Verse sollen gar keinen Zug in Antigone bilden, ja, man müsse vergessen, daß Antigone sie spreche. — In der Hauptsache ist dieses Urteil richtig: kein Dichter der Zeit ist ein Charakterzeichner im eigentlichen Sinne, auch Euripides noch nicht, erst Menander erreicht das Ziel, das Homers Kunst schon berührt hatte. Die ganze Zeit ist dagegen gesättigt mit der Erörterung aller möglichen sittlichen Fragen, deren Erwägung sich auch aus den Zeilen des herodotischen Geschichtswerkes immer wieder hervordrängt. Seit etwa einem Jahrhundert arbeitete die Dialektik der Eleaten, dann der Skeptizismus der Jonier, z. B. eines Simonides, und auch schon die beginnende Sophistik am griechischen Denken, ein Zeitalter des Intellektualismus war da, das in Sokrates'

1) III 119.

Tugend-Philosophie gipfelt. Da sind Fragen wie die nach dem Vorzug, den in einem solchen Falle gerade der Bruder verdiene, an der Tagesordnung; es ist hochbedeutsam, daß Euripides zum Vorwurf eines seiner Dramen die Geschichte des Meleagros erwählt hatte, die die Mutter des Helden ihre von ihrem Sohne getöteten Brüder an diesem rächen läßt.

Und doch darf man auch nicht wieder zu weit nach der anderen Seite gehen und dem Dichter eine Aischylos' Gestalten schon weit überragende Charakterfügung absprechen. Denn zu welchem anderen Zwecke beschränkte Sophokles die Chorpartien so erheblich, als um seinen Personen erhöhte Plastik, wie er es eben vermochte, zu verleihen! Soll Antigone so handeln, wie sie es tut, so muß sie dazu auch die Kraft besitzen; die Stärke zu ihrer Tat verlangt aber unbeugsame Entschlossenheit, und da diese beim Weibe selten ist, zeigt Antigone eine dem jungfräulichen Wesen sonst nicht eigene Schroffheit, die der Dichter, um sie nicht unnatürlich erscheinen zu lassen, doch wieder durch Regungen der Liebe zur Schwester durchbricht. — Auch in Haimons Wesen scheint nicht alles ganz psychologisch, redet der Jüngling doch geradeso wie sein Vater in Sentenzen. Aber seine taktvolle Liebe zu ihm, seine später einsetzende Heftigkeit, die Hingebung für seine Braut schaffen doch ein höchst natürliches Bild. Und wer dürfte es unpsychologisch nennen, wenn ein Kreon, den der Dichter in bewußter, echt griechischer Abneigung gegen die Tyrannis als einen Typus des Selbstherrschers brandmarkt, doch durch die furchtbaren Szenen mit seinem Sohne und Teiresias zur rechten Erkenntnis geführt wird?

Wenn irgendein Drama des Altertums, so wurzelt dieses in den Tiefen des inneren dichterischen Erlebnisses. Mitten im Skeptizismus seiner Zeit empfand Sophokles die Gewißheit der ewigen Wahrheit vom ungeschriebenen göttlichen Gesetz. Diesem Bewußtsein entquoll die Gestalt der Antigone. Er ließ die hohe Jungfrau einen erbarmungslosen Tod tiefster Verlassenheit sterben; er machte es damit der ganzen Nachwelt zur Pflicht, Antigones Gedächtnis wie das eines wirklichen, für die Gottheit leidenden Menschen der Vergangenheit zu ehren. Das ist geschehen; die griechische Heldin lebt noch heute, wie es nur wenigen Gestalten der Dichtung beschieden gewesen ist

Die gewaltige Tragödie hat eine für jene Zeit recht bezeichnende Wirkung gehabt. Wie Sophokles und Euripides sich in ihren Elektren und Phaidren gegenseitig bekämpften, so hat der jüngere Dichter den älteren — freilich ist auch der umgekehrte Vorgang behauptet worden — auch in einer „Antigone" zu übertreffen gesucht, von der wir etwa zwanzig, leider recht vieldeutige Bruchstücke besitzen. So erkennen wir den Gang des Dramas nur ganz von fern; wir wissen, daß in diesem Stücke Antigone und Haimon miteinander entkamen und einen Sohn zeugten; Kreon spielte dieselbe Rolle des rohen Tyrannen und mußte wohl auch bittre Worte über sein Selbstherrschertum anhören wie in dem sophokleischen Stücke; zuletzt schlichtete aller Wahrscheinlichkeit nach Dionysos den Konflikt. — Der Stoff selbst aber verlor noch lange seine Beliebtheit nicht; noch aus dem Jahre 342/1 wissen wir von der Aufführung einer „Antigone" des Tragikers Astydamas.

3. Aias.

Das älteste Epos kannte den gewaltigen Helden Aias nur als den unermüdlichsten Kämpfer vor Troia, den nicht wie Achilleus Rachgier treibt, sondern der seiner Kriegerpflicht bis aufs äußerste genügt, wie er denn auch ein Mann von kurzem, geradem Worte ist. Sein Widerspiel ist Odysseus, der listenreiche Redner, und so läßt denn das jüngere Epos, das diesem den endlichen Sturz der hohen Feste Troia zuschreibt, beide Helden um die Waffen des Achilleus in Streit geraten. Ein Redekampf vor den Griechen entspinnt sich, und da das Heer unschlüssig keinen der Helden bevorzugen will, so beschließt man des Feindes Stimme darüber zu hören, wer von beiden den Troern am meisten geschadet. Diese spricht sich für Odysseus aus; über den Sieg seines Gegners verfällt Aias in Raserei, wütet in diesem Zustande gegen eine von den Achäern erbeutete Herde und tötet sich selbst. Eine ähnliche Sage wird schon in dem die Hadesfahrt behandelnden Liede der Odyssee vorausgesetzt. Dann erscheint der Mythus bei Aischylos, der in seiner Trilogie „das Waffengericht, die Thrakerinnen, die Salaminierinnen" den Streit der beiden Helden vorführte. Im ersten Stücke ward Achilleus' Fall erzählt; es erschien Thetis mit den Waffen ihres toten Sohnes; der Chor bestand aus gefangenen Troerinnen, der Streit der Nebenbuhler und dessen Entscheidung schloß das Drama. Die „Thrakerinnen" gipfelten im Selbstmord des Aias, der sich aber nicht in der Orchestra vor den Augen der Zuschauer vollzog, sondern in einem Botenbericht erzählt ward. Die „Salaminierinnen" endlich spielten in Aias' Vaterland und führten wohl die Heimkehr seines Halbbruders Teukros sowie dessen Verfluchung durch seinen Vater vor. So war auf echt aischyleische Weise ein größerer Mythus zur Darstellung gekommen, wie die „Orestie" nach Ort und Zeit geteilt, wenn auch von einer Heroengestalt zusammengehalten und beherrscht.

Es war eine Sage, die nur mittelbar mit Athen Berührung hatte. Erst durch die Eroberung der Insel Salamis ward Aias in die Zahl der göttlichen Nothelfer Athens aufgenommen. Besondere Popularität aber gewann der Heros noch durch den Sieg über die Perser bei Salamis. So mochten Dramen, die seiner heldenhaften Person gerecht wurden, des Beifalls beim atheniſchen Volke schon im voraus gewiß sein.

Sophokles hat seine Tragödie wieder völlig zum Individuum herausgearbeitet, das uns selbst allein alles sagt und kaum Vorkenntnisse verlangt. Der Prolog zeigt uns Athena und Odysseus vor Aias' Zelt. Der Held von Ithaka umspäht in der Morgenfrühe nicht ohne Furcht das Zelt seines Gegners, er hat die Spuren einer Schreckenstat, hingeschlachtete Herden, getötete Hirten gefunden: was soll das bedeuten? Athena weiß es: Aias ist in voller Wut über die ihm angetane Kränkung nachts gegen die Argiver losgebrochen, aber sie hat seine Sinne mit Blindheit geschlagen, seinen rasenden Zorn gegen eine Schafherde gelenkt; in dieser jammervollen Verfassung will die Göttin den stolzen Helden seinem vorsichtigen Feinde zeigen, der trotz aller beruhigenden Versicherungen Athenas noch lebhafte Furcht vor dem Gegner empfindet. Aias tritt nun auf der Göttin Ruf aus dem Zelte, und es entspinnt sich jetzt ein Zwiegespräch zwischen Athena und dem unseligen Helden: Aias glaubt alle seine Gegner mit eigener Faust gezüchtigt zu

haben oder bald mit grausamem Tode bestrafen zu dürfen. Selbstgewiß lehnt er Athenas gemäßigten Einspruch ab, die jetzt nachdrücklich ihren bangenden Freund auf die Macht der Gottheit hinweist, die einen solchen Wechsel zu vollbringen vermocht habe. Aber Odysseus, ganz versunken in diesen erschütternden Anblick, fühlt im tiefsten Herzen das besonders Tragische eines derartigen Wandels von Heldenherrlichkeit zum Jammerbild; mit einem bekannten aischyleischen Wort beklagt er die Schattenhaftigkeit des Menschengeschlechtes; um so mehr glaubt ihm wieder Athena Ehrfurcht vor den Göttern zur Pflicht machen zu müssen.

Da zieht der Chor ein, aus dem salaminischen Gefolge des Helden bestehend, voll Kummer über das, was er von Aias' Zustande gehört hat, was Odysseus darüber berichtet hat, Feinden und Neidern zur Freude; vielleicht hat ihn irgendeine Gottheit im Zorne geschlagen; mögen denn Zeus und Apollon helfen, möge Aias gesunden. Aber Tekmessa, des Helden Kebsweib, die jetzt heraustritt, kann dem Chore zunächst nichts Tröstliches melden, Aias schien wirklich seit der Nacht den Verstand verloren zu haben; sie selbst hat alles mit angesehen; geradeso wie er Athena gegenüber gedroht, hat der Held die Strafen an seinen vermeintlichen Gegnern vollzogen. Der Chor befürchtet die Rache des Heeres, ja Steinigung durch das gesamte Kriegsvolk; aber Tekmessa vermag ihn darüber zu beruhigen. Denn die Krankheit hat nachgelassen. Freilich, wie das oft so geht, ist nichts Besseres an die Stelle des Wahnes getreten. Dieser beglückte ihn, solange er ihn fesselte; jetzt, aus seiner Verstörung erwacht, weiß Aias sich vor Kummer über das Geschehene nicht zu fassen. Auf die Frage des Chores, wie alles gekommen, beschreibt nun das arme Weib noch einmal alle Einzelheiten des Vorganges bis zu dem Augenblick, wo ihr Gatte wieder zu Verstande gekommen. Doch da, als er sich unter den Leichen des Viehes sitzen sah, übermannte ihn die furchtbarste Verzweiflung, die ihn früher verächtlich bedünkte. Was wird er aber jetzt tun, wo ihn düsteres Brüten umfängt? Zum Überlegen bleibt jedoch nicht mehr Zeit; denn Aias' Schreie nach seinem Kinde, seinem Bruder tönen aus dem Zelte hervor; bald zeigt ihn auch das Ekkyklema, wie er unter seinen Opfern sitzt. Alle freundlichen Trostworte des Geleites und der Tekmessa versagen gegenüber dem nach antiker Weise in immer erneute Klagelaute und auch in Schimpfworte auf Odysseus ausbrechenden Helden, den der Schmerz über seine Demütigung packt und schüttelt, der das Gelächter seiner Feinde mehr als den Tod scheut. Und schon spricht er seinen Wunsch nach seinem baldigen Ende aus, unvermögend auf Erden noch etwas zu nützen. Nach diesem Klageliede faßt sich Aias, entsprechend dem Brauche griechischer Tragödien, wieder zu gesetzter Rede. Doppeltes Elend hat ihn getroffen: Ungerechtigkeit, die ihm Achills Waffen versagte, jammervolle Irrung durch Athena. So bleibt er Göttern und Menschen gleich verhaßt, kein Weg des Heils steht ihm mehr offen. Ehre aber gilt ihm über alles; er darf seines greisen Vaters nicht unwürdig sein; was bedeutet auch des Lebens Länge! Stolzes Leben, stolzer Tod allein hat Wert! — Wohl rufen diese ehernen Worte in des Chores Brust einen Widerhall hervor, aber das Weib, die Sklavin Tekmessa empfindet anders. Auch sie war ja einst frei, nun ist sie geknechtet, ist Aias' Gattin, und ihr Heil liegt nur in ihm. Sie will aber nicht noch einmal Sklavin werden, will nicht nach Aias' Tode mit ihrem Kinde den Feinden zum Hohn und Gespötte sein. Ihre Eltern sind dahin, ihr Vaterland ist durch Aias' Hand verwüstet:

kann sie für ihn ein Vaterland wiedererhalten? Und weiter gemahnt sie ihn schamhaft leise an die Liebesfreuden, die Aias ihr danke, und die er als Ehrenmann nicht vergessen dürfe. Situation und Gedanken sind hier, wie man schon im Altertum bemerkt hat, homerisch, wir werden an den Abschied Hektors und Andromaches erinnert. Homerisch geht auch das Nächste vor sich: der Held will vor seinem Tode noch einmal sein Kind sehen Er nimmt es in die Arme, er spricht über seinen Sohn den Segenswunsch aus: o werde, Kind, beglückter als der Vater einst! Er freut sich, daß das Kind noch nichts von allem Elend merkt, das es umgibt; erwachsen aber soll es des Vaters Art seinen Feinden zeigen. Bis dahin wird Teukros sich des Knaben annehmen, er soll ihn nach Hause bringen, wo er dereinst das Alter seiner Großeltern pflegen möge. Endlich soll das Kind als Erbe seines Vaters dessen Schild erhalten So trifft denn Aias schon jetzt Bestimmungen seines Vermächtnisses. Dadurch aber wird seine Umgebung tief beunruhigt, der Chor wie Tekmessa schweben in schwerer Sorge über des Helden nächstes Vorhaben, doch bleibt Aias allen Fragen nach dem letzten Sinn seiner Worte unzugänglich und zeigt auch wieder seinen Trotz gegen die Götter. Der Chor beklagt dann, nachdem das Ekkyklema, gefolgt von Tekmessa — so stellt man sich das Szenische wohl am besten vor — Aias zurückgerollt hat, sein eigenes Schicksal; er werde hier fern der Heimat sterben; Aias ist ja wahnsinnig, seiner Mutter, seinem Vater wird er Jammer hinterlassen. Aber noch einmal scheint das kommende Schicksal eine Hemmung zu erfahren, wieder tritt das retardierende Moment in Kraft. Die Todeswaffe in der Hand, kommt Aias heraus und erklärt, auch auf ihn habe die Zeit ihre mildernde Wirkung geübt, er wolle sich seines Kindes und Weibes erbarmen, das Schwert, das er zum Unglücke von seinem Feinde Hektor empfangen, tief im Boden bergen und sich den Atriden unterwerfen: alles Harte und Herbe weiche ja auf Erden dem Weichen und Freundlichen. Ja, den Feind darf man nicht so bitter hassen, daß man nicht wieder Freund mit ihm werden kann, und auch vom Freunde muß man sich feindlicher Gesinnung vergewärtigen: mit diesem Satze älterer Lebensweisheit wendet er sich an Tekmessa zurück und fordert sie zum Gebete auf. Aber auch Teukros soll kommen und für alles Sorge treffen — wir merken, wie wenig es Aias Ernst mit seinen bisherigen Erklärungen war —, er werde gehen, wohin er müsse: wir wissen, wohin. — Die scheinbare Beruhigung, die auch das folgende, über die glückliche Veränderung der Lage jubelnde Chorlied noch steigern soll, dauert denn auch nicht lange. Es erscheint ein Bote aus Teukros' Mannschaft, um böse Kunde zu bringen: Teukros schwebe in größter Sorge um seinen Bruder und müsse unbedingt wissen, wo er sei; denn ein Spruch des Kalchas habe von ihm verlangt, Aias an dem heutigen Tage in seinem Zelte zu halten; der Seher habe dabei an die hochfahrenden Worte erinnert, mit denen einst der scheidende Held der frommen Mahnung seines Vaters selbstsicher begegnet, wie er ferner der Göttin Athena im Kampfe nicht gehorsam gewesen sei: alle diese Worte des Kalchas haben Teukros tief beunruhigt. So wird, wie nicht selten bei Sophokles, das Unheil durch den Seherspruch vorbereitet; eine Stimmung der Angst legt sich über die Szene. Man ruft Tekmessa, die noch soeben drinnen im Zelte gebetet hat, heraus, sie erfährt von Teukros' Wunsche und Kalchas' Spruch; jetzt gilt es, Teukros zu holen wie Aias zu suchen; das Weib selbst macht sich auf, nach ihrem Gatten zu spähen.

Die Szene gewinnt nun ein anderes Aussehen; das Zelt verschwindet, dafür haben wir eine einsame Gegend; vor uns steht Aias, das Schwert steckt, die Spitze ihm zugewendet, in der Erde. Aber der folgende Monolog des Helden ist, wie man treffend beobachtet hat, kein Selbstgespräch mit Überlegungen und Betrachtungen, sondern der ganze einheitliche, starke Mensch kommt in dieser Rede zum kraftvollen Ausdruck seiner Persönlichkeit. Alles, was er zu sagen hat, ist groß und einfach. Er stellt gleich zu Anfang die ganze Sachlage fest: da steckt das Schwert, Hektors Gabe, wohlbefestigt zu schnellem Tode. Dann folgen Gebete des Mannes, der so trotzig zweimal Athena von sich gewiesen; Zeus soll durch Teukros seinen Leichnam vor Entehrung schützen — bald wird sich zeigen, wie nötig dies Gebet war —, er trägt den Erinyen die Rache an seinen Feinden auf, endlich soll Helios seinen Eltern Nachricht vom Tode ihres Sohnes bringen. Bei diesem Gedanken erfaßt den Gewaltigen eine kurze Rührung. Doch er schüttelt sie ab. Noch einmal grüßt der zum Sterben Entschlossene das Leben in seiner Gesamtheit, wie es da vor seinem körperlichen wie geistigen Auge liegt, das Licht der Sonne, seine Heimatinsel, Athen, Troias Gefilde: er nimmt Abschied von allem, um, was er sonst noch auf dem Herzen hat, im Hades zu künden, und stürzt sich — natürlich nicht vor den Augen der Zuschauer — ins Schwert. — Der Chor erscheint und nach ihm, in einiger Entfernung, Tekmessa auf ihrer Suche nach dem Entwichenen, die fast nur auf ermüdende Irrwege geführt hat. Plötzlich schreit das Weib verzweifelt auf, sie ist auf die Leiche des Toten gestoßen, und der Chor schließt sich bald ihren Klagen an. Aber Tekmessa, in tief weiblicher Empfindung für das Schickliche, gestattet den Männern nicht den Anblick der entstellten Leiche, sie bedeckt diese mit einem Gewande. Dann ruft sie, hilflos wie sie ist, nach Teukros. Aber noch ist der fern, und nur der Chor steht ihr zur Seite; beide erschöpfen sich in Klagen, die Tekmessa durch bittere Betrachtungen über diesen Tod schließt, der nur seinem Urheber Befriedigung gebracht, bei den Feinden Spott hervorrufen, ihr selbst nur Qual und Jammer lassen werde. Das Weh vermehrt der jetzt endlich herbeieilende Teukros, der mit Entsetzen die Trauerkunde hört. Aber der tote Held hat nicht vergebens in seinem Bruder die Stütze seiner Hinterbliebenen gesehen; noch bevor er von Aias' letztem Willen hört, fragt Teukros nach seines Bruders kleinem Sohne, um ihn zu retten, und überläßt sich, darüber beruhigt, erst dann seinem tiefen Schmerze. Er hebt das Gewand von dem Leichname auf und sieht nun das ganze Elend vor sich verkörpert daliegen. Sein erster Gedanke sucht seinen Vater. Wie Aias, ruhmlos geworden, früher sich scheute, vor Telamons Angesicht zu treten, so wirkt jetzt das gleiche Gefühl bei seinem Bruder — wohl ein Nachklang der aischyleischen Tragödie, in der der Vater dem ohne Aias heimkehrenden Sohne fluchte. Und vor Troia findet der Arme auch nur Feinde. Wieder fällt dabei sein Blick auf die Leiche, und er gedenkt, ähnlich wie Aias zuvor, der verhängnisvollen Gaben, mit denen sich einst sein Bruder und Hektor beschenkten; der Troer ward an Aias' Wehrgehenk von Achill zu Tode geschleift, Aias selbst fiel durch Hektors Schwert. Alles geschieht eben, so faßt der weichere Bruder des trotzigen Toten seine Anschauung zusammen, nach dem Willen der Götter; mögen andere anders denken. Nicht lange aber dürfen die Freunde trauern; denn schon naht der Feind,

Menelaos stellt sich ein. Mit kurzem, barschem Wort verbietet er Teukros, die Leiche zu bestatten. Die Gründe liegen auf der Hand: Aias' mörderische Absichten gegen das Heer. Aber diesem fügt Menelaos, ein Gemütsverwandter des Kreon der „Antigone", noch die bittersten Worte gegen den Ungehorsam des Toten hinzu. Die ganze kleinliche Abneigung des Herrschers gegen den stärkeren Untergebenen tritt zutage, die gemeine Freude, daß man ihm nun seine Macht zeigen könne, und dies Gefühl wird ebenso wie bei Kreon durch einen Schwall von Grundsätzen über die Notwendigkeit der Disziplin in Staat und Heer, ja auch durch eine Betrachtung über den Wechsel auf Erden unterstützt, eine Reflexion, die charakteristisch genug in einem höchst erbärmlichen Triumph über den toten Feind endet. Teukros spricht nach alledem nur unsere eigenen Gedanken über diesen König aus: so also redet ein hochgestellter Mann von vornehmer Abkunft! Er widerlegt vor allem die Anmaßung des Gegners, als ob Aias der Untergebene des Menelaos gewesen, weist diesen in seine Schranken zurück und erklärt seinen festen Entschluß, die Bestattung zu vollziehen, nicht ohne dem Gegner durch den Hinweis auf Helena, die schuldige Ursache des Kriegszuges, einen Hieb zu versetzen. Es folgt eine erbitterte Stichomythie; Menelaos redet verächtlich vom Bogenschützen Teukros; der Streit um die von den Göttern selbst beschützte Totenbestattung wird immer persönlicher; im Vollgefühle seiner materiellen Macht sieht endlich Menelaos in seinem Feinde nur einen Helden des Wortes. Beide gehen zornig auseinander; binnen kurzem soll ein neuer stärkerer Angriff erfolgen. Während dieser sich rüstet, sehen sich des Aias Anhänger, Teukros, der Chor und die bald mit ihrem Kinde herzueilende Tekmessa nach einer geeigneten Grabstätte um und bereiten die Totenbräuche vor. Der Chor beklagt den lang sich hinausziehenden Krieg; wann wird das Ende dieser Mühsal kommen? Er verflucht des Streites Urheber, den Erfinder der Waffen; nun ist alle Festfreude, alles Liebesspiel dahin, das Haar ist feucht nur vom Tau der Beiwachten. Früher schützte uns, singen die Krieger, Aias, nun ist der tot; wäre ich doch weit von hier, in des heiligen Athens Nähe. Weitere Gefühlsausbrüche werden durch Agamemnons Auftreten abgebrochen. War Menelaos hochfahrend und gemein, so ist sein Bruder noch um ein Stück anmaßender und verletzender. Menelaos hat ihm soeben alles mitgeteilt, und an diese Erklärungen knüpft er an. Sofort verfällt er in Beschimpfungen: Teukros ist für ihn überhaupt nur ein Bankert, der Sohn einer Sklavin, dem es nicht ziemt, für einen Toten sich gegen die vornehmen Heerführer zu erheben; es gab ja auch noch andere Männer außer Aias. Dann setzt Agamemnon mit ähnlichen Maximen seine Rede fort, wie sie eben sein Bruder ausgesprochen. Er verantwortet sich wegen der Entscheidung im Streit um die Waffen Achills, er will höher als die vierschrötige Kraft die Einsicht werten; übrigens kümmere er sich nicht um das, was der Sohn der Sklavin sage. Teukros' Gegenrede erinnert in ihrem würdigen Tone an seine Worte gegenüber Menelaos. Er beginnt wieder mit einer allgemeinen Betrachtung voll tiefer, ewiger Wahrheit: wie schnell erstirbt doch unter den Menschen das Gefühl des Dankes! Denn wie oft hat Aias die Achäer gerettet, im Kampf um die Mauern, um die Schiffe. Er hat nicht dorische Listen gebraucht — der Dichter spielt hier anachronistisch auf eine Erzählung der altdorischen Geschichte an —, um dem Kampfeslose sich

zu entziehen, sondern war sofort zum Streite bereit. Agamemnon aber soll sich in acht nehmen, anderer Abkunft zu schmähen. und vielmehr der Atridenfrevel gedenken. Wohl ist Teukros' Mutter eine Gefangene des Herakles gewesen, aber doch eine Königstochter. Der Tote aber wird begraben werden, wenn auch er selbst, Teukros, und Aias' Weib und Kind darüber sterben sollten. — Die Situation scheint gänzlich verfahren zu sein, es ist der Augenblick da, wo Euripides wohl einen schlichtenden Gott erscheinen läßt: da tritt Odysseus entscheidend zwischen die Streitenden. Er ist auf das Geschrei der Atriden herbeigekommen und steht nun vor dem tapferen Toten, wie er ihn, gleich von vornherein seine billige Gesinnung verratend, nennt; er bleibt inmitten der zornigen Ausrufe Agamemnons, mit dem er es, während Teukros schweigt, allein zu tun hat, völlig ruhig, und seine einflußreiche Stellung im Argiverheere unbefangen ausnutzend, schlichtet er nun den Zwist. Er kann es ja vor allen, ihn haßte Aias am heftigsten, aber doch gilt ihm außer Achill kein Held höher im Argiverheere. Den toten Feind zu verunehren ist wider der Götter Gesetz. Agamemnon traut seinen Ohren kaum, er begreift solche Seelengröße nicht; klein wie er selbst denkt, ist er dem einfachen Sittengebote des Odysseus, daß nie und nimmer ungerechter Gewinn fromme, nicht gewachsen und verschanzt sich daher hinter der sophistischen Moral, der Tyrann könne nur schwer göttliches Recht bewahren, sowie hinter der Forderung, man müsse der Obrigkeit gehorchen. Aber damit ist er schon auf dem Rückzuge. Noch läßt er manches unmutige Wort über Odysseus' unverständliche Handlungsweise fallen, in der er sogar, überall nur niedrige Beweggründe zu entdecken gewohnt, wieder eine neue Form der Selbstsucht erkennen will, doch Odysseus, der dieser Unterstellung durch seine Erwiderung den rechten Sinn gibt, zwingt Agamemnon, die Sache in seine Hand zu legen. Dann wendet er sich, während der König sich entfernt, an Teukros, um nun auch ihn durch das Anerbieten seiner Teilnahme an dem Begräbnisse zu gewinnen. In antiker Gehaltenheit antwortet des Aias Bruder. Er ist erfreut, sich in seiner Erwartung über Odysseus getäuscht zu sehen, er lobt ihn, daß er den Leichnam vor den verruchten Heerführern, denen er noch einen schweren Fluch nachsendet, bewahrt habe: aber er kann eine körperliche Berührung der Leiche durch Odysseus doch nicht dulden, so tief durchdrungen er von dem Edelsinn des Helden ist. Odysseus tut, was wir erwarten, er fügt sich dem Wunsche des Teukros, der dann zum Begräbnis auffordert; die Leiche des Aias wird aufgehoben, und der Chor geleitet sie hinaus, indem er in einem kurzen Sange ausführt, daß doch stets das wirklich eingetretene Ereignis alle Vorhersagungen übertreffe.

Der Konflikt im „Aias" zeigt nur äußerliche Ähnlichkeit mit dem der „Antigone". In dieser siegt die gottbewußte, vor der Gottheit gerechte Jungfrau im Streite um die Bestattung des geliebten Bruders über dessen Feind, der gegen ihn im Felde gestanden hatte; im „Aias" wird der Kampf um das Begräbnis eines toten persönlichen Gegners in der Seele des von ihm Gehaßten entschieden; dort haben wir das unmittelbare Naturempfinden eines kraftvollen Mädchens, hier die tiefernste Reflexion eines edlen Mannes. In dieser erklingt gleich zu Anfang das die ganze Tragödie durchziehende Motiv: wenn Aias so

tief stürzen konnte, was sind wir Menschen dann überhaupt! Für den Helden aber, der einer solchen Erkenntnis fähig war, gab es keinen Feindeshaß mehr: so ist kunstvoll die Lösung des Konfliktes lange vorbereitet.

Der Selbstmord ist häufig bei Sophokles. Keiner ist besser begründet als Aias' Tat. Der Ehrgeiz des Helden war schwer gekränkt, nun folgte diese grausige Lächerlichkeit; Aias hat von seinem Vater Ehrenpflichten übernommen und kann nicht mehr vor ihm bestehen. Aber noch weniger vor sich selbst, vor den Anforderungen an die eigene Leistungskraft. Dazu ist er Menschen wie Göttern verhaßt; die Liebe seines schwer duldenden Weibes übersieht er wie so viele Männer in gleicher Lage. So kann er sich nur durch Selbstvernichtung innere Genugtuung verschaffen.

Und doch darf von einem ganz einheitlichen Charakter des Aias keine Rede sein. Man hat an der eigentümlichen Szene, in der der Held, das bloße Schwert in der Hand, seine Umstimmung in Worten ausspricht, deren Bilder an so manche sophokleische Betrachtung erinnern, hin und her gedeutelt. So viel aber ist sicher: keine Psychologie der Welt kann den Widerspruch zwischen Aias' sonst so stolzer Rede und diesem Trug beseitigen. Die Lösung liegt in Sophokles' stetem Streben, durch eine scheinbare Besserung der Situation, durch dramatischen Wechsel die tragische Spannung zu erhöhen. — Gleichwohl bedeutet die nicht ganz folgerichtige Durchführung eines Charakters nicht seine völlige Verzeichnung; einen Grundcharakter haben fast alle Persönlichkeiten des Dichters: auch Teukros, der treue Bruder, Tekmessa, die am schwersten getroffene, von dem Helden viel zu wenig gewürdigte, ganz in ihm aufgehende Gattin, endlich das Bild echt griechischer Sophrosyne, Odysseus.

Die Technik des Stückes zeigt eigenartige Züge. Aischylos ließ bekanntlich den Selbstmord des Helden durch einen Boten bekanntmachen, Sophokles brachte diesen nur, um durch seinen Bericht die Spannung zu steigern, auf die Bühne und führte die Zuschauer dicht an den Akt des Selbstmords heran. Gegenüber dieser unbezweifelten Tat des Dramatikers hat man aber die angebliche Zweiteilung der Tragödie als einen Mißgriff empfunden. Mit Unrecht; es handelt sich hier durchaus nicht etwa um ein „Trauerspiel" mit folgendem „Nachspiel". Das ist modern gedacht. Die Antike sieht den Toten, solange sein Leichnam noch über der Erde ist, nicht eigentlich in das Reich der Schatten übergegangen. Und gerade an dem Streite um die Bestattung soll man die Größe des Helden messen, dem solch heftige Worte für und wider gelten. — Echt sophokleisch ist das Paar Menelaos-Agamemnon. Da haben wir wieder einmal die von T. v. Wilamowitz öfters nachgewiesene Teilung derselben Handlung. Als ein wirklicher Fehler darf sie natürlich nicht gelten. Es ist gewiß richtig, daß beide Atriden nach sophokleischem Brauche sehr ähnlich reden. Aber gerade dadurch, daß der gehässige Einspruch des Menelaos durch den gewichtigeren des eigentlichen Heerführers Verstärkung erhält, steigt die Größe der Gefahr und hebt sich die Bedeutung der Hilfe, die Odysseus bringt.

Wieder empfinden wir auch bei diesem Drama die Armut der uns erhaltenen griechischen Literatur schmerzlich. Wir sehen, daß und wie Sophokles, dessen Homerstudien bekannt sind, den alten Sänger benutzt hat; so bleibt die Möglichkeit des Anschlusses auch an andere Vorbilder bestehen. Namentlich

an Euripides, an den schon die Sentenzenfülle erinnert. Doch damit nicht genug. Wir wissen, daß in Euripides' „Philoktetes" Odysseus den Prolog sprach. Athena hatte ihren Liebling, um ihn vor seinem Feinde Philoktet zu schützen, unkenntlich gemacht, doch traute der Listenreiche dem Zauber seiner Gönnerin noch nicht so recht und flehte angesichts seines Gegners, dessen jammervoller Anblick ihn lebhaft ergriff, in einem Stoßgebet noch einmal die Göttin um Hilfe an. Welche Ähnlichkeit diese Szene mit dem sophokleischen Prolog hat, liegt auf der Hand. Aber obwohl wir das Aufführungsjahr des euripideischen Dramas kennen (431), kann die vorsichtige Forschung über das Verhältnis der beiden Stücke nichts weiter als die Tatsache dieser ihrer Beziehung feststellen. Sollte aber auch einmal Sophokles' Abhängigkeit von Euripides ermittelt werden[1]), so bliebe doch die individuelle Eigenart des „Aias" davon unberührt.

4. König Ödipus.

Über die Zeit des „Ödipus", den man erst später zum Unterschiede von einem zweiten gleichlautenden Stücke des Dichters „König Ödipus" nannte, läßt sich nach allerhand Irrgängen, zu denen künstliche Kombinationen führten, nur so viel sagen, daß die Tragödie nach dem „Aias" und vielleicht vor den „Trachinierinnen" zur Darstellung gekommen sein mag.

Sie hat den ersten Preis, angeblich zugunsten eines völlig obskuren Gegendichters, nicht erhalten. Um so höher ward sie von der Kritik schon ein Jahrhundert später gewertet; als Aristoteles begann, seine bedeutenden, wenn auch etwas engen Theorien über die Poesie aufzustellen, fand er, daß die beiden von ihm gestellten Anforderungen, die Erregung von Furcht und Mitleid, besonders in dieser Tragödie erfüllt würden.

Dem Dichter lag ein altes Epos über Ödipus und sein Geschlecht sowie die thebanische Trilogie des Aischylos vor. Deren Hauptinhalt bildete die Erzählung vom thebanischen Königssohne Ödipus, der als neugeborenes Kind mit durchbohrten und gefesselten Füßen von seinen Eltern aus Furcht vor der Erfüllung eines entsetzlichen Schicksalsspruches im Kithairon ausgesetzt, dann von Hirten gefunden und entweder im Gebirge von diesen aufgezogen oder korinthischen Hirten übergeben wird, die ihn ihrem Könige Polybos bringen. An dessen Hofe oder, nach der anderen Version, als Zögling der Hirten erwachsen, erschlägt er auf einer Wanderung ahnungslos seinen Vater, König Laios, und dessen Begleiter, von denen einer entkommt, befreit dann Theben von der Sphinx und heiratet unerkannterweise die Königin, seine Mutter; nach einiger oder längerer Zeit wird der Frevel gegen die Natur an den Fußnarben des Ödipus

1) Ich möchte hier einen Gedanken, der dafür spräche, nicht unterdrücken. Zwar sehe ich in Menelaos' Auftreten nicht das gehässig geschilderte Wesen gerade eines Spartaners, aber V. 1285 f. wendet sich doch scharf gegen das Dorertum; es herrscht hier eine Stimmung, die wohl erst nach 431 möglich war, um so eher, als Sophokles' Kargheit in politischen Anspielungen bekannt ist. Dann wäre das Verhältnis zwischen Sophokles' „Aias" und Euripides' „Philoktet" gesichert und jener hätte in diesem Falle, wie immer das Vorbild umschaffend, einen Teil des Monologs des jüngeren Dichters zu einem Dialog erweitert. Über die Zeit des „Aias" vgl. auch T. v. Wilamowitz: Die dramatische Technik des Sophokles S. 50.

entdeckt: die Königin Jokaste erhängt sich, ihr Sohn und Gatte blendet sich. An diesem Stoffe hat Sophokles einige für seine Tendenz und den daraus z. T. sich ergebenden Aufbau notwendige Änderungen vorgenommen, von denen noch die Rede sein wird.

Unmittelbar wie gewöhnlich führt uns der Dichter durch den Prolog, der sich wieder aus zwei Personen zusammensetzt, mitten in die Dinge hinein. Wir sehen mit einem Blick alles vor uns, das ganze Elend des Volkes unter einer Pest, die Hoffnung der Gemeinde auf Ödipus, die hohe Berechtigung dazu; denn er selbst, der beste Patriot des Landes, hat schon alles im voraus bedacht, hat in seiner Not — denn keiner, sagt er mit tragischer Ironie, leide so wie er — Kreon zum Orakel von Delphi gesandt und erwartet ihn schon lange zurück. Sofort erscheint der Ersehnte; die Ereignisse vollziehen sich wie immer bei Sophokles mit großer Schnelligkeit, die Situationen sind auch hier aufeinander genau zugeschnitten. Wohl scheint nun der Nahende nach seinem Äußeren glückbringend; doch will Kreon seine Kunde lieber dem Ödipus in aller Stille mitteilen. Aber der aufrichtige König kennt keine Geheimnisse vor seinem Volke, und so erfahren wir gleich die wichtigsten Dinge. Apollon verlangt die Bestrafung der Mörder des Laios, den Ödipus nie gesehen haben will; weitere Fragen ergeben den Tatbestand; nur ein Zeuge des Ereignisses lebt noch. Dieser hat berichtet, Räuber hätten den König erschlagen. Der verwunderten Frage des Ödipus, warum man denn damals nicht den Mord gesühnt habe, begegnet Kreon durch den Hinweis auf die Bedrohung des Landes durch die Sphinx. Demnach ist Ödipus vor eine ganz unerledigte Sache gestellt, und es beginnt damit jene verhängnisvolle Untersuchung, die durch den leidenschaftlichen Eifer des gewissenhaften Königs eine erschütternde oder spannende Szene nach der anderen hervorruft. Eine unheimliche Stimmung wird schon jetzt geweckt; der König spricht Worte, die in ihrer unbewußten Ironie gerade dem für solche Pointen so empfänglichen antiken Gefühle sich einprägten, aber auch uns noch treffen (V. 138 ff.):

Geschieht es doch nicht einem fern Verwandten,
Mir selbst geschieht's zuliebe, wenn die Blutschuld
Ich löse, denn wer Laios erschlug,
Hebt bald auch wider mich die Mörderhand.
So treibt mich eigner Vorteil, ihm zu helfen.

Nach diesem Vorspiel, das uns die Exposition gibt und wie öfters bei Sophokles eine Sonderstellung einnimmt, zieht der Chor, bestehend aus fünfzehn Greisen, ein, voll von der Stimmung des Volkes, voll von Todesleid und Hoffnung auf der Götter Beistand. Aufs neue ist der Landesfürst tief im Innern bewegt, aufs neue will er alles daransetzen, des Mörders habhaft zu werden, und, immer fester sich selbst die Schlinge schürzend, spricht er einen schweren Fluch gegen den Täter aus. Die ganze Stadtgemeinde soll ihrem Könige beim Vollzug der Strafe helfen, die sie eigentlich schon früher hätte verhängen müssen. Im Vollgefühle seiner jetzigen Stellung, als Mann der früheren Königin-Witwe, empfindet Ödipus seine Verantwortung und aufs neue spricht er schrecklich vorbedeutende Worte. Der Chor mahnt ihn, bei Teiresias Hilfe zu suchen, aber die stets tätige Fürsorge des Herrschers hat schon längst auf Kreons Rat das

Nötige getan; ungeduldig wie vor kurzem jenen, erwartet jetzt Ödipus den bestellten Seher. In dieser Stimmung achtet er denn auch nicht besonders auf eine beiläufige Bemerkung des Chores über allerhand Erzählungen, daß Wanderer den König erschlagen hätten, obwohl dieser Bericht ja schon der Wahrheit ein wenig näher kommt; denn sein ganzes Innere bebt dem Seherspruche entgegen. Teiresias erscheint, vom Könige ehrfurchtsvoll begrüßt; wieder steht der Seher einem Herrscher gegenüber, dessen Schicksal er in Händen hält. Doch der Greis ist tiefbetrübt darüber, daß er da klar sehen müsse, wo nichts mehr helfen könne; dies habe er, erklärt er zu unserem Befremden, vergessen, sonst wäre er nicht gekommen. Er will sich wieder entfernen, um nicht Ödipus' Elend zu verkünden. Dies aber nützt dem Könige nichts, er wird zornig und, da Teiresias sich nicht näher aussprechen will, bezichtigt er ihn schon der Mitschuld. Und die Szene wird immer tragischer. Denn wie nun der Seher dem Könige zuruft: der Mann bist du! und dunkle Worte von Blutschande fallen läßt, nennt ihn Ödipus blind an Sinnen und Verstand, er, der selber in der Irre tappt; er wittert Kreons Machenschaften hinter allem diesen, und spricht sich in einer längeren heftigen Rede über das Schicksal des Königtums wie voll Stolz über seine eigene Herrschaft und ihre kluge Gewinnung aus. Nun aber erhebt sich Teiresias in seiner ganzen Würde und gibt in verhüllenden, darum pathetisch bilderbeladenen Worten dem leidenschaftlichen Herrscher sein Schicksal kund. So versteht der König nichts; Teiresias muß ihm erst in einem letzten, beim Scheiden ausgesprochenen Worte von seinen Eltern etwas sagen. Darüber will Ödipus Bescheid wissen, aber der in seiner Ehre, in seinem Gotte tiefbeleidigte Greis wendet sich schon zum Gehen; er erklärt, wieder wenig begreiflich, den Zweck seines Kommens erreicht zu haben, und gibt nur noch weiter dunkle Andeutungen, um zuletzt von dem Täter fast unpersönlich zu sprechen. So wird durch die Heftigkeit des Königs die Entdeckung hinausgeschoben; er muß auf anderem, qualvollem Wege furchtbare Klarheit erhalten.

Der Chorgesang faßt die Stimmung, die diese Szene in dem nichtsahnenden Volke erweckt, zusammen: wer ist wohl der Mörder, wo trifft man ihn? Polybos' Sohn (d. h. Ödipus) kann's doch nicht gewesen sein, Ödipus steht für mich nach allem, was er getan, zu hoch da, ohne weitere Beweise kann ich ihn nimmer verdammen. Mittlerweile aber hat Kreon, wohl durch Teiresias, von dem Verdachte seines Schwagers gehört und eilt jetzt ihn zu zerstreuen. Der König hat nicht ohne Scharfsinn eine Lücke in dem bisherigen Bericht über die Ereignisse bei Laios' Tod entdeckt; wie er es früher befremdlich fand, daß man die Sache nicht gleich untersucht habe, so begreift er jetzt nicht, daß man nicht schon damals Teiresias' Kunst beansprucht habe, und kann daher nicht von dem Gedanken an eine Intrige ablassen, um so weniger, als sein Schwager ihm ja den Rat gegeben hat, den Unglücksseher zu berufen. Kreon sucht in ruhig schlichter Darlegung den tief Erregten durch den Hinweis darauf, daß er schon durch seine Verwandtschaft mit dem Herrscherhause alle Vorteile einer hohen Stellung ohne deren Lasten besitze, zu besänftigen und mahnt ihn, vor allen Dingen Gerechtigkeit zu üben. Ödipus aber ist durch seine Sorgen um das Vaterland in einen Zustand völliger Raserei geraten, er will Kreon hinrichten lassen, ruft die Stadt zum Zeugen an, und erst Jokastes Erscheinen kann den Zorn der Männer ein

wenig beschwören. Doch auch noch der Chorführer muß sich einmischen und gleich der Königin darauf hinweisen, daß beim Streite der vornehmsten Männer die Wohlfahrt des Landes nicht gedeihen könne. Um Jokastes willen bequemt sich endlich Ödipus zu einem Kompromiß, das wieder in Worten unbewußter Ironie Ausdruck findet. Kreon geht. Verstimmt bleibt Ödipus mit Jokaste zurück und erzählt ihr von der Ursache des eben beendigten Zwistes. Die Königin, an sich eine einfache und warmherzige Frau, beweist ihrem Gatten tragisch genug gerade an Laios' Schicksal die Nichtigkeit aller Seherssprüche. Aber ihre Erzählung, wie ihr früherer Mann gegen einen Orakelspruch von Räubern an einem Kreuzwege umgebracht worden sei, wirft einen furchtbaren Schatten in Ödipus' Seele; er erinnert sich, wie ja der Mensch die Örtlichkeit, wo er etwas Großes erlebt hat, im Gedächtnis behält, des Kreuzweges, und sein Entsetzen steigt, je mehr er von den Einzelheiten vernimmt. Schon glaubt er völlig vernichtet zu sein, er hofft nur noch, der einzige entronnene Diener des Laios werde durch seine Aussage die Befürchtungen nicht bestätigen. Aber noch ist es nicht so weit, noch ahnt er nicht alles. Seine Erzählung von einer Beschimpfung durch einen Gast des Königs Polybos, der ihm unkönigliche Geburt vorgeworfen, sein Bericht von seiner Begegnung mit dem Greise am Kreuzwege — hier wird uns ein wichtiges Stück der Vorgeschichte des Dramas gegeben — zeigt, daß er sich zwar für den Mörder des Landesherrn, für den blutbesudelten Gatten der Königin hält, daß er aber die wahren Greuel, die ihm geweissagte Mordtat an seinem Vater, die Verbindung mit seiner Mutter noch in der Zukunft vor sich sieht: sein Mangel an Kombination bei aller sonstigen Umsicht tritt erschreckend zutage. Wir begreifen ihn kaum. Ihm sind Zweifel an seinen Eltern durch Teiresias und schon früher durch jenen trunkenen Gast aufgestoßen, er hat Laios erschlagen, und glaubt nun, er könne das Gleiche an Polybos vollziehen und noch einmal eine ältere Frau heiraten! — Jokaste aber bleibt, während Ödipus seine Rettung nur noch in dem Bericht von der Mehrzahl der Mörder sehen will, ruhig und macht sich aus allem weiter kein Arg, da doch ihr und Laios' Kind bald gestorben sein müsse.

Aber um ihren Gatten ist sie gleichwohl in Sorge. Während der Chor seinem tiefen Kummer über die eben vernommenen frevelhaften Worte Ausdruck verleiht, bereitet sich Jokaste zum Opfer für Apollon vor, um ihrem Manne, der in der furchtbaren Qual der Unsicherheit bald auf diesen, bald auf jenen hört, zum Frieden zu verhelfen; fern von aller wirklichen Gottlosigkeit, will sie nur nichts von bösen Orakeln wissen. Da kommt ein Korinther, um mit Ödipus zu sprechen; er bringt die Kunde von Polybos' Tode. Der König fühlt sich von einer Zentnerlast befreit, nun kann er seinen Vater doch nicht mehr töten; Jokaste steht mit überlegener Ruhe da, sie hat das alles schon immer gesagt. Aber während beider Seelen sich nun in Freude vereinigen, ist die Katastrophe schon auf dem Wege. Denn Ödipus kann in seiner Gewissenhaftigkeit noch nicht von dem Gedanken an die Mutter lassen. Da beruhigt ihn der etwas plebejische, geschwätzige Korinther geradeso, wie es vorher Jokaste versucht hatte — mit demselben traurigen Erfolge. Ödipus ist nicht Polybos' Sohn; das Nähere, wie man ihn als Kind gefunden, wird ein Freund des Korinthers, der einst mit ihm Hirte gewesen, aussagen können. Jokaste leidet Höllenqualen; jetzt ist ihr alles klar. Doch in tiefer Sorge um ihren Gatten will sie seinen Wahrheitsdrang hemmen, Ödipus

vor der Erforschung der letzten furchtbaren Dinge schützen. Aber der König ist weiter denn je von der Erkenntnis entfernt, er täuscht sich, wie erst über Teiresias und Kreon, so jetzt völlig über die Motive seiner Gattin und setzt bei ihr, die unter einem Wehruf auf ihn die Szene verläßt, sogar noch törichten Adelsstolz voraus. Auch der Chor ist noch ahnungslos und erschöpft sich in phantasievollen, den Zuschauer peinigenden Vermutungen über die Herkunft des Herrschers. Bald aber hört jeder Zweifel auf; denn der Hirte erscheint; freilich muß er erst gezwungen werden, auszusagen, weil er sich fürchtet und Strafe für seinen Ungehorsam von damals erwartet. Endlich bekennt er, und die Verzweiflung seiner Seele um Ödipus bereitet uns ergreifend auf des bald hinwegstürzenden Königs Elend vor.

Aus der Tiefe der Schwermut steigt das Lied des Chores empor. Das allgemeine Menschenelend bildet den Ausgangspunkt seiner Empfindungen, aber bald ist er wieder bei Ödipus' entsetzlich schnell gewendetem Schicksal angelangt. Doch bleibt ein letzter Rest von Dankbarkeit für die Taten des Königs im gebrochenen Herzen zurück.

Ein Diener kommt aus dem Hause und bringt, ähnlich wie in der „Antigone" nicht ohne eigene Betrachtung über das Erlebte, die Kunde von dem im Palaste geschehenen Unheil. Die Königin hat sich erhängt, nachdem sie wie Eurydike in jenem Drama ihr vergangenes Dasein verflucht, Ödipus hat sich mit gleich pathetischen Worten die Augen, die solche Greuel nicht mehr sehen sollen, geblendet; dieser Akt wird mit der eingehenden Deutlichkeit geschildert, die die antike Tragödie kennzeichnet.

Der Unselige selbst tritt nun heraus und singt, bejammert von dem Chore, in echt tragischem Stil sein Klagelied; dann faßt er sich und entwickelt in längerer Rede die Gründe, die ihn zur Blendung getrieben. Er ist ganz erfüllt von dem Gefühle seiner Unreinheit, er verlangt nach Ausstoßung aus dem Lande. Wieder wie in der „Antigone" ist der Chor außerstande, einen durch die Gottheit verfolgten Menschen zu trösten. Auch der herannahende Kreon, dessen Anwesenheit Ödipus mit tiefer Beschämung empfindet, kann da nicht anders denken, obschon er erst noch einmal wegen der Austreibung des gestürzten Königs beim Orakel anfragen will. Aber er gewährt ihm die Bitte, seine Töchter zu sehen; denn die Sorge um die Söhne nimmt Ödipus leichter, nur der Mädchen solle sich Kreon annehmen.

Da stehen sie denn vor dem Vater, der sie in seine Arme schließt. Er empfiehlt die unglücklichen Kinder, deren Leiden er sich mit schonungsloser Phantasie ausmalt, dem Kreon, er wünscht ihnen ein besseres Dasein, als er selbst gehabt. Dann führt ihn Kreon hinweg, und Ödipus schließt mit dem Hinweise, niemanden vor dem Ende selig zu preisen, dessen sei sein Schicksal Zeuge: ein Ausklang des Dramas, der manchen modernen Menschen recht trivial bedünken dürfte, deswegen aber nicht „unecht" zu sein braucht. Die Antike scheute sich nicht, die elementaren Wahrheiten des Lebens, das sie nicht weniger kannte als wir, einfach wie sie sind, auszusprechen.

Die gewaltige Tragödie ruht wieder durchaus auf sich selbst, ein Geschlechtsfluch, der bei Aischylos doch so große Bedeutung hatte, ist nicht vorhanden, und auch ein eigentlicher Ungehorsam des Laios wird hier nicht hervorgehoben wie

dort, wo von der dreimaligen Warnung die Rede ist, die Apollon an Laios hatte ergehen lassen. Hier wird nur gezeigt, daß Ödipus' Eltern einen Spruch über ihr zukünftiges Kind erhielten, daß sie, wie jeder Mensch es in ihrer Lage getan, dem Schicksal zu entgehen suchten. Dasselbe unternimmt ja auch ihr Sohn. Aber alles ist umsonst; der Mensch, sein Dichten und Trachten ist machtlos gegenüber der Gottheit, die gerade durch die irdischen Vorbeugungsmaßregeln ihr Ziel erreicht.

Diese Gottheit und ein ungeheures, erbarmungsloses Schicksal sind eins. Es ist die gleiche Anschauung, der wir auch bei Sophokles' Zeitgenossen Herodot begegnen, dessen Kroisos, er, der gute, fromme König, gegen alles Verschulden schwere Schicksalsschläge erfährt; den Versuch, einem Orakelspruche zu entgehen, läßt die Gottheit zuschanden werden. — So denken wir heute, aber bereits 1873 hat Th. Fontane in seiner berühmten, von den Philologen leider stets ignorierten Besprechung einer Aufführung des Ödipus (Causerien über Theater. 1905, S. 2), in einem Aufsätzchen, das schon vor dem Feldzuge der „Fachmänner" mit der Idee der Schuld im „Ödipus" brach, den Sinn des Dramas erkannt: „Eine Tendenz ist da, aber freilich nicht das alte Tragödienrequisit, die Schuld. Unsere Dramaturgen haben es mehr und mehr zu einem Fundamentalsatz erhoben, daß es ohne eine Schuld nicht geht — die Hinfälligkeit dieses Satzes kann nicht glänzender demonstriert werden als am 'König Ödipus'. In ihm waltet einfach das Verhängnis, und so gewiß jene Willkürtragödie verwerflich und unertragbar ist, in der sich nichts aus dem Rätselwillen der Götter, sondern alles nur aus dem car tel est notre plaisir eines krausen Dichterkopfes entwickelt, so gewiß ist es anderseits für unsere Empfindung, daß die große, die echte, die eigentliche Schicksalstragödie unsere Schuldtragödie an erschütternder Gewalt überragt. Es ist der weitaus größere Stil. In dem Begreiflichen liegt auch immer das Begrenzte, während erst das Unbegreifliche uns mit den Schauern des Ewigen erfaßt . . ."

Die Gottheit spricht zum Menschen durch Orakel, ihre Vermittler sind Priester und Seher. Als Typus dieser Propheten steht Teiresias vor uns. Aber nicht ohne Tendenz hat Sophokles die Gestalt des Sehers geschaffen, wir erkennen in ihr einen Protest gegen Euripides. Wohl verwirft dieser grübelnde Poet nicht die Orakel an sich, aber die Seherkaste — er denkt dabei an allerhand athenische Pfaffen — ist ihm mit ihrem anspruchsvollen Auftreten in tiefster Seele zuwider. In deutlichem Gegensatze zu dieser Anschauung hat Sophokles seinen Teiresias eingeführt, unbekümmert darum, daß dessen Prophezeihung, wie man gesagt hat, eine Doublette zum Orakel des Apollon bildet, unbekümmert um allerhand von der Forschung beobachtete Unstimmigkeiten, die das Auftreten des Sehers begleiten. Es gilt eben dem Dichter, die völlige Identität des Propheten mit seinem Gotte festzustellen und dadurch die geschlossene Unerbittlichkeit der Schicksalssprüche machtvoll zu erweisen.

Und noch eine Stimmung darf nicht verkannt werden. Sophokles gibt dem athenischen Tyrannenhaß erneuten Ausdruck. Schon in der „Antigone" trat das Selbstherrschertum in seiner ganzen Verderblichkeit hervor; dem Kreon dort entspricht hier Ödipus, der seinen Schwager charakteristisch genug mit dem Worte: ich will Gehorsam! zornig anherrscht. Gewiß, es geschieht auch dies in jener heißen

Sorge um die leidende Stadt, aber gerade am trefflichen Monarchen zeigt Sophokles die große Gefahr, die in der Alleinherrschaft überhaupt liegt.

Damit das von den Orakeln verheißene und von den kurzsichtigen Menschen durch allerhand Mittel gemiedene Schicksal in Erfüllung gehe, hat der Dichter, wie gerade die neueste Zeit immer deutlicher erkannt hat, einen überaus sorgsamen, ja wohl auch künstlichen Aufbau angestrebt und geschaffen. Sophokles verschmilzt den alten Diener, der das Kind ausgesetzt, mit dem Begleiter des Laios zu einer Person, der thebanische Zeuge ferner muß den korinthischen Herold kennen, der ebenso wie jener einmal Hirt war und das Kind von dem Untertan des Laios erhalten zu haben sich in Einzelheiten erinnert. Dabei und auch sonst fallen aber allerhand Unwahrscheinlichkeiten vor. Der thebanische Hirte z. B. kehrt erst nach Ödipus' Thronbesteigung heim, der doch die Jokaste nicht bekommen konnte, ehe der Tod des Laios in Theben bekannt war. Und mit Recht hatte schon Aristoteles gerügt und hat moderne Betrachtung diesen Tadel verstärkt, daß Ödipus sich erst nach so vielen Jahren von Jokaste das Orakel und den Tod des Laios erzählen lassen müsse.[1]) — Zwei Entdeckungen sieht man in dem großen Drama aufsteigend sich vollziehen: die des Königsmörders und die des Ödipus als des Mörders gerade seines Vaters und als Gatten der Mutter. Diese Selbstentdeckung aber, die ganze Entwicklung des Dramas also, beruht auf Ödipus' Charakter oder besser: auf einem Charakterzuge des Herrschers. Das ist jene tiefe Liebe zu seinem Volke, die ihn zu rücksichtsloser Ermittlung des einst Geschehenen treibt und mit kräftiger Hand Stein auf Stein vom Bau seines Glückes abtragen läßt. Trotz aller Umsicht aber bleibt er ein überaus kurzsichtiger Mensch, außerstande, die doch deutlich bereitliegenden Tatsachen zum Schlusse zu sammeln. Diese bei dem klugen Manne völlig überraschende und durchaus unpsychologische Einsichtslosigkeit soll eben auch hier wieder das menschliche Denken in seiner tiefen Schwäche gegenüber der göttlichen Fügung erkennen lassen.

So fehlt, wie man neuerdings richtig erkannt hat, die Einheit des Charakters. Gleichwohl haben wir es mit einer beabsichtigten Ausgestaltung recht charakteristischer Züge zu tun, besonders der großen Heftigkeit des Königs, die Sophokles in seinem zweiten Ödipus in bewußter Fortsetzung des einmal geschaffenen Wesens auch wieder dem Greise verliehen hat. — Einen ähnlichen Bruch finden wir dagegen im Charakter der Jokaste nicht. Klug und voll tiefer Gattenliebe, ist sie wenigstens äußerlich fromm, wie der antike Mensch zumeist; daß sie von dem entsetzlichen Orakel nichts wissen will, ist ganz natürlich und entspricht jenen Vorbeugungsmaßregeln, die stets echt menschlich bleiben werden; vernehmen wir doch auch aus den Bruchstücken der sophokleischen „Fußwaschung" eine solche ein schreckendes Orakel verwerfende Stimme. — Die anderen Persönlichkeiten sind reine Typen: der brave, wenig temperamentvolle Kreon und besonders auch Teiresias, dem Seher der „Antigone" nächstverwandt.

Auch Euripides hat wieder in Konkurrenz mit seinem Nebenbuhler Sophokles einen „Ödipus" zur Aufführung gebracht, dessen Hauptzüge die unermüdliche Arbeit langer Generationen von Philologen festgestellt haben dürfte. Hier er-

1) Das ist noch ein Überlebsel des Archaismus: auch der aischyleische Philoktet (vgl. unten S 92) erzählte den ihm längst bekannten Lemniern von seinem Leiden. Vgl. auch unten das über die erste Szene der „Elektra" Gesagte.

schien Kreon nun wirklich als der Gegner des Ödipus, seine Trabanten nahmen, wie einer von ihnen erzählte, nach der Erkennung des Königs als des Mörders des Laios selbst die Blendung vor. Aber nachdrücklich bekannte sich Jokaste, deren Gestalt Euripides, der Künder des weiblichen Gemütes, mit besonderer Liebe ausgeführt hatte, zu ihrem Gatten; auch den unschönen, den geblendeten Mann will sie lieben, sie sieht nicht mit körperlichem, sondern mit geistigem Auge, ist mit Ödipus fröhlich und traurig, ist seine Sklavin, entschlossen, sein Leid mit ihm zu tragen. Anders vollzieht sich bei Euripides denn auch die zweite Entdeckung. Er bedient sich dazu eines Weibes; Periboia, Ödipus' Pflegemutter, erscheint, um dem Geblendeten den Tod des Polybos mitzuteilen; erst durch sie erfährt der gestürzte König, wessen Sohn und damit, welches Weibes Gatte er ist. Darauf tötete sich dann wohl Jokaste. So haben wir, wo Sophokles eine große einheitliche Entwicklung gab, eine quälende Steigerung, an Stelle einer Katastrophe bei dem älteren Dichter hier eine Reihe von Schlägen, dazu zwei Frauen mit ihren wechselnden Reden. Denn es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich auszumalen, wie nun nach den Erklärungen der Jokaste die Witwe des Polybos, Periboia, zuerst ihrem persönlichen Leide Ausdruck gab, um dann die unschuldige Ursache eines neuen, viel schrecklicheren Jammers zu werden; leicht läßt sich auch vorstellen, mit welch pathetischen Worten Jokaste von der Bühne schied. Rührend und aufregend mag dieses Drama gewesen sein, aber die erschütternde und doch trotz allem Jammer erhebende Wirkung der sophokleischen Tragödie mußte ihm versagt bleiben.

VI. Euripides.

1. Leben; Lebensbetrachtung; Dichtungsformen.

Die Antike sah in Sophokles ein Glückskind; in vernünftiger Beschränkung läßt sich dieses Urteil bestätigen. Denn wenn Leben Arbeit, erfolgreich arbeiten und schaffen können Glück ist, so war allerdings Sophokles' Leben in hohem Maße glücklich. Er durfte sich im Kampfe mit Aischylos messen, lernte von ihm, wirkte seinerseits auf den Älteren, den er einmal auch besiegte; er stritt oft genug mit Euripides, ward von ihm angeregt und überwand auch ihn mehrfach. Wie viel weniger gut meinte es das Schicksal doch mit diesem! Er stand zurück vor dem strahlenden, von aller Welt verwohnten Nebenbuhler, blutig verhöhnte ihn die Komödie, und nach manchem äußeren Mißerfolg eines langen Lebens mag er sich wohl gesagt haben, daß erst nach seinem Tode für ihn, den Denker und Grübler, die richtige Zeit kommen werde.

Euripides war etwa um 485 v. Chr., wahrscheinlich auf Salamis geboren worden; dort lag das Gut seines Vaters, dort zeigte man später noch eine Grotte, wo er gedichtet haben sollte. In der Einsamkeit der Insel wuchs er heran, einsam, wie es Inselbewohnern so leicht geht, ist er durchs Leben geschritten. Für ihn hat die Geschichte seines Volkes nicht mehr den lebendigen Wert wie für den alten wackeren Marathonkämpfer Aischylos und für den, der das Werden der attischen Macht mit den zukunftsgläubigen Augen des Jünglings ansah, für Sophokles. Euripides nimmt das Erworbene als Besitz, den es nicht mehr zu erweitern gilt, hin; so sehr ihm am Wohl und Wehe Athens liegt, beteiligt er

sich doch nicht mehr gleich Sophokles am Staatsleben; ein Lied von ihm auf einen Wagensieg des Alkibiades, eine Elegie auf die bei Syrakus gefallenen Bürger bezeugen kein wirkliches politisches Interesse. — Die antike Komödie, die in dem „Entdecker des Weibes", in dem Schöpfer so vieler, zum Teil problematischer Frauengestalten einen Weiberfeind sah, hat das Privatleben des Dichters mit Schmutz beworfen und ihn durch unerfreuliche Erlebnisse im eigenen Heim zu pessimistischen Anschauungen über die Frauenwelt kommen lassen. Diese Angriffe auf ihn, zu denen ebenso grundlose Spöttereien über das Gewerbe seiner Eltern kamen, haben die Angaben der griechischen Literaturgeschichte über den Dichter beeinflußt und getrübt. So wissen wir von seinem Privatleben sehr wenig, meist recht Belangloses; wir kennen fast nur mit seinem Dichterleben zusammenhängende Tatsachen. Im Jahre 455 brachte er die erste Tetralogie (darunter die „Peliaden") zur Aufführung, den ersten Sieg gewann er 442; im Jahre 438 kam die „Alkestis" als viertes Stück einer Tetralogie zur Darstellung; 431 errang der Dichter mit der „Medea" den dritten Preis, 428 den ersten mit dem „Hippolytos"; 415 fallen die „Troerinnen", 412 die „Helena", bald danach die „Phönikerinnen", 408 der „Orestes"; 406, nach Euripides' Tode, wurden die „Aulische Iphigenie" und die „Bakchen" aufgeführt. Nur viermal gelang es dem Schöpfer von etwa 92 Dramen den ersten Preis zu gewinnen. Gemessen an Sophokles' Erfolgen war dies wenig genug; immerhin wirkte der Dichter stark auf eine jüngere Generation, durch die sein Sinnen und Schaffen Verbreitung und, freilich erst nach seinem Tode, weiteste Würdigung fand. Nachdem er so lange Jahrzehnte durch seine Dramen die Athener hier und da hingerissen, meist aber verstimmt, sicher jedoch stark beschäftigt hatte, erreichte ihn der Ruf des Makedonerkönigs Archelaos, der seinen Hof zu einem Musensitz auszugestalten bestrebt war. Der Dichter folgte der Aufforderung, er wandte dem verödenden Athen den Rücken und suchte sich in ein neues Leben unter völlig veränderten Bedingungen zu finden. Daß ihm dies zum Teil gelungen ist, daß wenigstens nicht seiner Dichtung Quell fern vom Boden der Heimat versiegt ist, zeigt uns nicht sowohl die Verherrlichung der makedonischen Dynastie in einem höfischen Drama „Archelaos" als vielmehr die ergreifende Tragödie der „Aulischen Iphigenie". Dort in Makedonien ist er im Jahre 407/6 gestorben — wie man erzählte, von Hunden zerrissen.

Sophokles, der Staatsmann, Stratege und Priester, nimmt entschieden Stellung zum sophistischen Zeitgeiste, von einer philosophischen Bildung aber ist bei ihm nicht die Rede. Euripides hat in seiner Zurückgezogenheit mannigfache philosophische Einflüsse in sich aufgenommen. Neben Anaxagoras und Diogenes von Apollonia wirkten besonders die Sophisten auf ihn.

Es ist nun ganz ausgeschlossen, aus den vorliegenden Schöpfungen eines so mannigfaltigen Mikrokosmos wie Euripides einfach sein Weltbild zusammenzusetzen; hier hat die Forschung zuweilen zuviel des Guten tun wollen. Was so oft bei der Betrachtung des modernen Menschen unmöglich ist, das sollte auch für die des antiken nicht ganz ungültig sein; was der Mensch empfindet, was im Laufe seines Lebens durch das Labyrinth seines Inneren gegangen ist, läßt sich fast niemals restlos zu einem System summieren, vollends nicht bei einem Dichter, den bald dieser, bald jener Vorwurf reizt, heute diese, morgen jene Stimmung bewegt. Die Poesie, sagt Hebbel, ist Leben, nicht Denken. Doch können

wir, wenn wir uns nur bewußt bleiben, nicht alles aus einem Prinzipe ableiten, nicht den ganzen Menschen auf eine Formel bringen zu wollen, immerhin einige Grundzüge seines Wesens erkennen.

Der Intellektualismus der Zeit gewinnt in Euripides als Sophistik Ausdruck. Freilich lassen sich bei ihm die Spuren eines bestimmten Sophisten nicht aufdecken; es ist die ganze Denkrichtung, die hier zum Vorschein kommt. Die Sophisten sind lange, weil man Platons künstlerisch überzeugender Darstellung von ihrem Wesen, seinem überlegenen Spotte aufs Wort geglaubt hatte, verkannt worden; hat man ja auch den Rationalismus der Neuzeit so oft nur nach seinen Auswüchsen beurteilt und verlacht und ist erst allmählich wieder zu einer Anerkennung seines Wertes gelangt. Das Hauptinteresse der Sophistik ist der Mensch; ihm gilt eine Fülle von Fragen. Da forscht man nach seinem Maßstab bei der Beurteilung der Dinge; da heißt es: wie war unser Urzustand, unser ältestes materielles Leben, wie stand es damals um Gesetz und Sitte; wie kamen menschliche Wesen einst zu dieser beherrschenden Stellung; haben wir ein Recht, uns mit den Göttern zu vergleichen; wer sind überhaupt diese Götter? Was taugt ferner unsere landläufige Moral; kann man nicht immer für jede Frage ein Für und Wider aufstellen; gibt es überhaupt ein unbestrittenes Recht; ist nicht im Kampfe zwischen Natur und Gesetz stets jener vor diesem der Vorzug zu geben; sind endlich nicht alle Werturteile über menschliche Charaktere hinfällig und muß dafür nicht die Abwägung von Vorzügen und Schwächen innerhalb desselben Wesens eintreten?

Schon durch die Aufwerfung dieser Fragen haben sich die Sophisten das unbestreitbare Verdienst einer Aufrüttelung vieler Zeitgenossen aus dem faulen Glauben an den Besitz der Wahrheit erworben, das Verdienst eines Wahrheitssuchens auf neuem Wege, das schon die Negation des bisherigen Denkzustandes als Gewinn verzeichnen durfte. Ohne die Sophistik war ein Sokrates und Platon nicht möglich, und zwar nicht nur deswegen, weil sie jene bekämpften; auf sophistischen Bahnen wandelt Euripides, voll von einer poursuite inquiète de la vérité, wie Masqueray treffend sagt. Unaufhörlich drängt es ihn, eine Frage durch alle Instanzen hindurch zu verfolgen. Durch dieses abwägende Verfahren wird aber niemals das ewig sittliche Recht in Zweifel gezogen. Denn deutlich empfinden wir, auf welcher Seite der Dichter steht, wenn in der „Medea" Jason mit wortreichen Argumenten gegen die elementaren Vorwürfe seiner verstoßenen Gattin ficht; im „Orestes" fühlt man gerade in der Selbstverteidigung des Helden, wie vernichtend der Poet den Muttermord verurteilt. Und welch hohe poetische Werte erzeugt Euripides' Fähigkeit, immer die „beiden Reden", wie man damals sagte, zu Worte kommen zu lassen, wenn Gründe und Gegengründe Raum in der Seele eines mit sich selbst Streitenden, eines von schweren Zweifeln erfüllten Gemütes finden! Dann erleben wir einen einzig gewaltigen Seelenkampf, dann blicken wir in das Herz einer Medea.

Aber häufig genug reißt die Reflexion den Dichter weit über eine bestimmte Situation und einen gegebenen Charakter hinaus. Kassandra, die aus einer rasenden Sibylle zur klugen Rednerin wird und scharfsinnig beweist, daß der troische Krieg auch den griechischen Siegern geschadet habe, ist ganz unpsychologisch; eine Mutter, die im Begriffe, die Tötung ihrer Tochter zuzulassen, in

langer Rede vom Ruhm dieser Handlung spricht, Hekabe, die bei der Nachricht vom Tode ihrer Tochter über Abstammung und Erziehung predigen kann, sind beide völlig unnatürlich.

Weiter überwindet der Sophist den Dichter, wenn er den Mythus in seiner ursprünglichen Gestalt mit schärfster Kritik zerfetzt. Die Priesterin der Artemis, Iphigenie, zeigt selbst den stärksten Unglauben an die göttliche Einsetzung des von ihr zu vollziehenden Menschenopfers; das Parisurteil, das Ei der Leda wird als Phantasie erklärt; in der „Elektra", im „Orestes" trifft den Gott, der den Muttermord befohlen, Apollon, der schärfste Tadel. Aber Euripides ist noch weiter gegangen, er hat eine umfassende Polemik gegen die Götter der Sage und des Liedes entwickelt. „Wenn die Götter Böses tun, so sind sie keine Götter", so lautet sein Urteil, in eine Sentenz zusammengepreßt, die in zahlreichen Angriffen auf das schlechte Beispiel der alle Gesetze brechenden Olympier, auf ihre lügenhaften Orakel bestätigt wird. Aber wiederum ist der Dichter viel zu gerecht und wahrheitsliebend, um nicht die andere Seite der religiösen Frage ins Auge zu fassen und nachdrücklich zu vertreten. So hat er in seinen „Bakchen" trotz stark rationalistischer Gedanken, die auch hier hervortreten, und obwohl er in dem Verfolger des Dionysosdienstes keinen wirklichen Frevler sieht, das überwältigende orgiastische Wesen der Bakchosdiener uns in so hinreißenden Szenen vorgeführt, daß man wohl begreift, wie die Meinung von Euripides' Bekehrung in seinem höheren Alter hat aufkommen können.

Denn nichts steht diesem ernsten und das menschliche Sinnen so stark verinnerlichenden Denker ferner als Irreligiosität; er legt seinen Gestalten tiefste pantheistische Worte in den Mund, die von seinem Nachempfinden philosophischer Anschauungen zeugen. Er haßt alle nur äußerliche Betätigung der Religion; er lehnt die Opfer ab, wenn sie nicht aus frommer Gesinnung entspringen. Der Mensch kann nicht den Schleier der Zukunft lüften, wer sich aber dessen vermißt, ist nichts als ein Betrüger. Und so sind die Wahrsager, die Euripides uns vor Augen führt, nur aufdringliche Schwätzer. Er will der Gottheit ohne Vermittlung nahen; wie er das Gewebe des Volksglaubens zerreißt, so zerbricht er die Schranke, die priesterlicher Dünkel errichtet hat. Ähnlich ist ihm denn auch alles feierlich aufgebauschte Wesen, hinter dem sich doch nichts birgt, ein Greuel: daher auch seine Abneigung gegen die Herolde, diese eitlen Wichtigtuer. — Tiefe Resignation bezeichnet viele seiner Anschauungen vom Leben. Das Dasein ist ihm Leiden, die vielgepriesenen Güter der Erde sind zumeist Illusion, wenn man sie genau betrachtet. Was ist der Adel, dem nicht die nötigen Mittel zur Seite stehen; was sind die Könige; wie niedrig ist doch so oft ihr Wesen! Welch traurige Rolle spielt doch das Geld, wie ungeheuer ist seine Macht! Euripides sieht das Leben durch, seinem klaren Blick entziehen sich nicht die entsittlichenden Folgen auch der Armut, die man bald nach ihm als die wahre, die normale Lebenslage des sittlichen Menschen anzupreisen nicht müde wurde. Aber trotzdem hat er auch hier der widersprechenden Anschauung durch die Schöpfung einer freilich von Masqueray „chimärisch" genannten Gestalt, eines einfachen, armen, aber kreuzbraven Landmannes Rechnung getragen.

Inmitten des langen Kriegselends lebend, denkt er sehr gering vom Ruhm und Glanz der Feldschlacht. So heiß er sein Athen liebt, so erbittert er auf

Sparta ist, dessen Verlogenheit, Militarismus und unsittliche Frauenerziehung er heftig tadelt, so gelten ihm doch kriegerische Lorbeeren nichts, der Ruhm der Feldherren ist oft nur allzu teuer erkauft. Darum ersehnt er den Frieden, in viel selbstloserer Weise seines Vaterlandes eingedenk, als sein Feind, der friedenssüchtige Aristophanes, dem nur daran lag, daß sein Handwerk in ruhigen Zeiten wieder besser gedeihen könne.

So ist er innerhalb seiner Zeit ein moderner Dichter. Das unmittelbare Leben des Augenblicks pulsiert in seinen Dramen; schon im Altertum hat man in einer Person des Poeten das Bild eines zeitgenössischen Volksführers erkannt. Euripides sah keine wirklichen Helden in seiner Epoche vor sich; so streifte seine Skepsis alles Heroische auch von den Helden des Mythus ab, und diese erschienen bei ihm als Männer des Alltags. Menelaos wird zum schlechten Krieger vor Troia, zu einem schwachen Charakter; ein Jason ist ein abgerissener Junker, Orest ein Kranker; manch ein geflickter Lumpenkönig des Euripides zog zum Spotte der Komödie durch die Orchestra. Aber der zerstörende Jünger der Sophistik baut anderseits, wie Ed. Schwartz mit Recht betont hat, wieder auf. Er rühmt ein anderes Heroentum als das von der Masse vergötterte, das Heldentum des stillen Duldens; er kennt, aus tiefster Lebenserfahrung, die Tapferkeit der noch unberühmten, das Dasein hochgemut wegwerfenden Jugend, vor allem aber das Heroentum des Weibes. Denn seine psychologische Großtat ist die Ergründung des weiblichen Wesens, dessen mannigfache Erscheinungsformen er durch alle möglichen Typen verfolgt. — Untrennbar aber ist mit dem Weibe die Liebe verbunden, deren Leben Euripides in immer neuer Gestalt schildert, von der Kameradschaftlichkeit eines Meleager und einer Atalante, der ritterlichen Neigung des Perseus zur Andromeda bis zur heißesten Todestreue der Gattin, bis zum schwülen und endlich aus verratener Liebe feindseligen Verhältnis der Geschlechter.

Um die psychologische Verfeinerung ungestört durchführen zu können, entlastet sich der Dichter von allem ihm hinderlichen Beiwerk und gibt dem Prologe eine ganz neue Form. Jetzt reden in der ersten Szene nicht etwa zwei Personen wie bei Sophokles, sondern eine einzige, häufig ein Gott, gibt Aufklärung über die Fabel und die vorliegende Situation. Man hat diese Prologe, deren Personen ihr Auftreten meist begründen, ihre Berichte, mit Ausnahme des glänzenden Prologs der „Medea", im allgemeinen nicht motivieren (Leo), oft getadelt, und manche verdienen in der Tat um ihres mechanischen Wesens, um des Fehlens jeder inneren Notwendigkeit willen Rüge, aber der Dichter hat eben mit Bewußtsein einen nicht unerheblichen Fehler begangen, um auf seinem eigensten Gebiete Besonderes zu leisten, er hat auf mythologische Breite zugunsten psychologi cher Tiefe verzichtet Gleichwohl sind seine Stücke keineswegs Gedankendramen, sondern es herrscht lebhafteste Handlung, Szenen beklemmender Spannung, freudiger Wiedererkennung, tiefster Rührung; Szenen an den Altären der Götter, Sterbe- und Schlafszenen wechseln miteinander ab, und namentlich zeigt der „Jon" eine ganz besonders kunstvolle Schürzung des Knotens. Dazu treten die Chöre, bezeichnenderweise in der Mehrzahl aus Frauen bestehend, ganz selbständig auf; das musikalische Beiwerk wächst, wir haben neben langen Klageliedern der Chöre die Arien der Einzelsänger.

Dem Prologe, der ebnenden Einführung in das Ganze entspricht das zweite wichtige Mittel der euripideischen Technik, das Eingreifen eines Gottes am Ende des Stückes; wenn alles heillos verfahren scheint, so tritt der Wendepunkt durch eine Gottheit ein. Weil nun Götter auf Flugmaschinen nahten, so nannte man eine solche Entscheidung „die Lösung durch die Maschine", den deus ex machina. Auch dieses technische Mittel hat, in der Hauptsache mit Recht, Tadel gefunden; denn nur selten wird man der endlichen Göttererscheinung eine volle oder auch nur gewisse Berechtigung zugestehen dürfen. Gleichwohl kann man von einer „Dekadenz" der griechischen Tragodie bei Euripides nicht sprechen, dieser heute so wohlfeile Begriff ist hier schlechterdings unanwendbar. Wer so wie Euripides die tragische Entwicklung in das menschliche Herz verlegte, wer so die Tonskala aller Empfindungen, von denen das Dasein bewegt wird, zu spielen verstand, wer dabei Szenen von packendster Spannung vorführte, der kann nicht wegen nervöser Hast und ähnlicher Gebresten der Kulturmüdigkeit verklagt werden. Er ist der Poet seiner Zeit, ihr lebendiger Ausdruck: ist das Zeitalter eines Sokrates dekadent? Aus der euripideischen Tragödie hätte sich das bürgerliche Schauspiel entwickeln müssen; daß dieser letzte Schritt durch ihn nicht ganz vollzogen worden ist, liegt nicht an ihm, sondern ist tiefer in der antiken Gebundenheit an das einmal gefundene Literaturgenre begründet, in einer Eigenschaft, die zugleich auch die Stärke der griechischen Kultur ausmacht.

Seine Wirkung ist, wie bemerkt, sehr tief gewesen; die dramatische Dichtung der Folgezeit, der man das neunzehnte der unter Euripides' Namen erhaltenen Stücke, den „Rhesos" zugeschrieben hat, die klassische bürgerliche Komödie, die hellenistische Poesie wandelte inhaltlich wie formell in seinen Spuren, die Philosophie und Rhetorik gibt ihm bei weitem den Vorzug vor Sophokles, die Literaturgeschichte hat sich eingehend mit ihm beschäftigt. Einzelne seiner Charaktere wurden sprichwörtlich: der höchste Triumph für einen Gestaltenschöpfer, wie Daudet uns dies einmal bekannt hat. Euripides' Werke haben auch das Schaffen vieler Dichter der Neuzeit, darunter der größten beeinflußt; so ist seine Persönlichkeit von höchster kultureller Bedeutung.

2. Alkestis.

Siebzehn Jahre nach seinem ersten Auftreten, vier nach seinem ersten Siege brachte Euripides im Jahre 438 eine Tetralogie zur Aufführung, deren viertes Stück die „Alkestis" war. Sie stand also an der herkömmlichen Stelle des Satyrspiels, an dessen burleskes Wesen eine ihrer Szenen erinnert. Euripides kämpfte gegen Sophokles und unterlag ihm; er erhielt nur den zweiten Preis.

Die Wissenschaft hat ermittelt, daß es sich hier um eine altthessalische Sage handelt, die, wie dies der gewöhnliche Vorgang bei Mythen ist, aus allerhand einzelnen Zügen zusammengewachsen ist. König Admetos, dem wir in unserem Stücke begegnen, für den seine Gattin in den Hades geht, ist ursprünglich der Gott des dunkeln Reiches selbst, Alkestis war einmal in altersgrauer Zeit das ihm gleichgeartete Weib, das wie Persephone in die Erdentiefe mit ihm hinabsteigt und wieder daraus hervortaucht. Apollon, in unserem Drama der Schutzpatron des Hauses, hatte einst eine Blutschuld in Hades' Reich sühnen müssen;

daraus ward in späterer Zeit sein einjähriger Dienst als Rinderhirt beim Könige Admetos. So vermenschlichte sich allmählich die Göttersage, und Admet und Alkestis wurden zu einem jungen Fürstenpaare, dessen naher Freund Apollon war. Aber Artemis zürnt dem Admetos, weil er ihr zu opfern unterlassen hatte, und verlangt von dem eben Vermählten sein Leben; doch will sie sich auch mit dem eines anderen, der für Admetos Ersatz leisten würde, begnügen. Da die Eltern des Bedrohten lieber noch die kurze Spanne leben als für ihren Sohn eintreten wollen, so erbietet sich die Gattin zum Opfer. Aber die Göttin der Unterwelt nahm es nicht an, sondern sandte die Alkestis ihrem Mann zurück. — Diese Version erhielt nun durch das Eindringen der Heraklessage ein etwas anderes Aussehen; nun ist es dieser Heros, der dem Totengotte seine Beute abjagte, und da Herakles in Athen schon seit langem oft burleske Züge trägt, so hatte auch sein Kampf mit dem Boten der Tiefe im älteren attischen Drama vielleicht einen halbkomischen Charakter. Denn dem Euripides ist Phrynichos mit einem Stücke „Alkestis" vorausgegangen, in dem wie bei jenem der Tod die Locke der Alkestis mit dem Schwerte abschnitt, und der Ringkampf des Herakles mit dem Geiste der Hölle wohl nicht ohne massive Zutaten geschildert ward.

Das Stück eröffnet der Prolog des Apollon, der vom Hause des Admetos Abschied nimmt. Er erzählt uns, warum er hier dem Könige Frondienste geleistet, er berichtet von seinem Wohlwollen gegen den wackeren Hausherrn, von der augenblicklichen ernsten Lage: Admetos, dem Tode verfallen, habe durch seine, des Gottes, Vermittlung den Spruch erhalten, er könne dem Hades für jetzt entgehen, wenn jemand an seine Stelle trete; seine Gattin Alkestis habe, da beide Eltern sich geweigert, anstatt ihres Sohnes zu sterben, sich erboten, für den Gatten einzutreten; da liege sie nun im Hause, dem Tode nahe. Und schon erblickt Apollon den Priester der Toten, den Thanatos, bereit seines Amtes zu walten. Der finstere Gesell ist wenig erfreut, den bogenbewehrten Gott hier zu sehen, der vielleicht ihm seines Opfers berauben wolle. Und in der Tat bemüht sich Apollon den Tod zu bewegen, noch auf das Alter der Alkestis zu warten, aber sein dem einmal beschlossenen Schicksale gegenüber schwacher Versuch mißlingt schnell, der Gott muß vor dem Boten des Hades wie in Aischylos' „Eumeniden" vor den Erinyen weichen und kann nur wie dort prophezeiend auf einen Stärkeren, den von Eurystheus Gesendeten, hinweisen: wir sehen also, wieder wie in jenem aischyleischen Stücke, die Entwicklung voraus. Ungehindert schreitet somit der Tod ins Haus, um mit dem Schwerte Alkestis dem Hades zu weihen. — Noch hat also der Prolog nichts eigentlich Mechanisches wie so oft in späteren euripideischen Tragödien, noch erzählt der Gott nicht nur, sondern setzt sich in seinem Berichte zum Hause und seinem Schicksale in neue Beziehung, ja er tritt sogar handelnd auf. Damit ist die Exposition da, wir wissen nun von den wichtigsten Personen: Admet, Alkestis, Herakles; die Entwicklung ist vorgezeichnet, und die Charaktere gewinnen Raum.

Der Chor, bestehend aus den Greisen Pheräs, wie wenigstens die antike Erklärung will, zieht ein, leise lauschend, ob kein Laut von drinnen ihm verraten wolle, was im Palaste vorgeht, aber alles ist still, und die Stimmung der Alten wird immer unheimlicher; allein Asklepios, vermeinen sie, könne hier rettend eingreifen. Doch da kommt eine Dienerin, die Bescheid geben kann. Von ihr,

die bald im Stile eines tragischen Boten redet, erfährt jetzt der Chor alles, was sich begeben, und erkennt den Edelmut der Alkestis aufs neue. Denn gerade die Nächsten, die Dienerinnen wissen am besten von ihrer Güte zu sagen. Man hat im Hause ihr Gebet vernommen, das sie, zum Tode für den Mann bereit, für ihre Kinder am Altar der Herdgöttin ausgesprochen, man hat sie von ihrem ehelichen Lager in heißem Schmerz Abschied nehmen sehen, von dem Bette, das nun bald eine andere einnehmen mag. Noch ergreifender aber war der Abschied von den Kindern und dem Gesinde, das dem Admet den Verzicht auf eine solche Frau nicht recht verzeihen kann, wenn auch der Gatte jetzt sie nicht loslassen wolle und sie beschwöre zu bleiben. Sie aber fühlt schon das Nahen des Todes, will nur noch einmal die Sonne schauen, auch freut sie sich gewiß, die Greise, ihre treuen Untertanen, zu sehen: so wird das Erscheinen der Alkestis selbst vorbereitet. Bald tritt sie denn auch, nachdem der Chor seine Verzweiflung ausgesprochen und seiner Skepsis über die Ehe Ausdruck gegeben, aus dem Innern des Hauses hervor. Sie ist in ihrer Phantasie schon ganz drüben im Totenreiche, sie hört den unterirdischen Fergen Charon zur Abfahrt treiben, fühlt sich vom Arm des Todes gefaßt, während ihr Gatte sie mit schwächlich tröstendem Worte stützt; dann sinkt sie unter einem Ausruf an ihre Kinder zusammen. Aus kurzer Ohnmacht erwacht, wendet sie sich nun Abschied nehmend an ihren Mann. Sie prägt ihm ein, was sie für ihn in selbstlosestem Sinne getan, denn sie hätte auch wohl einen anderen braven Mann finden können und weniger früh zu sterben brauchen. Aber Admets Eltern haben ihren Sohn verraten, die Gelegenheit versäumt, ruhmvoll — auch hier klingt dies echt griechische Gefühl durch — zu sterben, denn auf andere Kinder hatten sie doch nicht zu hoffen. Doch jetzt ist alles so gekommen, es gilt nur noch dem Gatten ein Vermächtnis ans Herz zu legen: das sind die Kinder. Das antike Weib spricht hier ihrem Manne offen aus, was so manche Frau beim Scheiden empfindet und nur aus Gewissensbedenken und erkünstelter Moral nicht laut sagt: heirate nicht wieder[1]); denn die Stiefmutter ist eine Schlange für die Kinder erster Ehe. Und Alkestis vermag dies Gefühl durch tiefe Lebenserfahrung zu unterstützen; sie weiß, daß das Los gerade der Stieftochter besonders schwer ist; für deren Ehe hat die zweite Mutter kein Gefühl, sie steht dem Kinde nicht im Wochenbette bei, da, wo der Mutter Hilfe alles ist. Doch es gilt nun zu scheiden; stolz ist sich Alkestis bewußt, die beste Frau auf Erden zu sein. Admetos verspricht alles zu tun, was sein Weib ihm aufgetragen, er will ihr nachtrauern, sein Leben lang. Mit seiner fortdauernden Liebe zu seiner Retterin verbindet sich aber der Haß gegen seine Eltern, die nur Scheinliebe zu ihrem Sohne hegen. Alle Lebensfreude ist jetzt für den sonst so heiteren König dahin; aber er braucht eine Erinnerung an sein Weib. So soll denn ein Künstler ihm eine Statue von ihr schaffen, die mag ihm ein Trost sein, und in seinen Träumen wird er seiner Gattin gedenken. Wie gern wäre er ein Orpheus, um Alkestis aus der

1) Die Regina elegiarum, jenes köstliche Gedicht des Properz (V 11), bringt etwas Neues auf; Cornelia setzt eine Wiederverheiratung ihres — übrigens sechzigjährigen — Gatten voraus und bittet aufs rührendste ihre Kinder, der Stiefmutter freundlich zu begegnen. Aber wir müssen hier bedenken, daß auf der Zeit des Properz schon der ganze stoische Pflichtendruck lastete und die Bezwingung des Egoismus verlangte.

Unterwelt loszubitten! Bei diesen Worten wird sich Admetos plötzlich seiner Tapferkeit bewußt: wie würde er in der Unterwelt um eines solchen Preises willen Höllenhund und Hadesfergen bestanden haben! Dort in der Tiefe soll Alkestis ihn erwarten, auch im Tode will er mit ihr vereint sein; in völliger Selbstvergessenheit fleht er sie an, ihn mitzunehmen, und muß noch einmal durch die todesschwache Sterbende auf den wahren Sachverhalt aufmerksam gemacht werden. Und einem solchen Gatten gilt das letzte Wort der treuen Frau! — Alkestis ist tot; an der Mutter Leiche singt ihr junger Sohn ein ziemlich künstliches Klagelied; den tiefbetrübten Witwer sucht der Chor auf seine wohlgemeinte, nach Gewohnheit etwas inferiore Art zu trösten. Admet aber hat das Unglück kommen sehen und es lange mit sich herumgetragen. Dagegen soll es nun nicht an einer würdigen Totenfeier fehlen; darin findet der König eine Art schmerzlichen Trostes. In lautem Sange begleitet der Chor das Scheiden der Alkestis, das sich hier vor seinen Augen vollzogen. Diese Treue bis zum Tode hat so erhebend auf ihn gewirkt, daß er nicht zu eigentlicher Klage kommt. Seine Gedanken verfolgen das tapfere Weib bis zum Strome der Unterwelt; er preist ihren Ruhm, der allerwärts erklingen soll, wünscht ihr, die Erde möge leicht auf ihr liegen, droht dem Gatten, würde er ein zweites Weib heimführen, mit seiner Verachtung und gedenkt bitter beider selbstsüchtiger Eltern. — Während aller Herzen noch bluten, und die letzten Laute des schönen Sanges verhallen, lassen sich plumpe Tritte hören, und ein kräftiger Gesell erscheint: die Greise erkennen sofort in ihm den Herakles. Er ist wieder auf einem Zuge begriffen, hat in Eurystheus' Dienst eine neue Fahrt vor. Der seiner Kraft in harmloser Selbstgewißheit vertrauende Heros macht wieder einmal ein Abenteuer ab, dessen Gefährlichkeit ihm erst vom Chor dargelegt werden muß; nur etwas ärgerlich über diesen neuen ernsten Kampf denkt er, es werde schon gehen. — Da tritt Admetos aus dem Hause. Herakles wundert sich über sein trauerndes Äußere, erhält aber vom Könige nur ausweichende Antworten, er merkt auch gar nicht, obwohl er vom Gelübde der Alkestis weiß, daß es sich um diese handeln könne und denkt, es sei eine ihm unbekannte Frau gestorben. Da es ihm aber peinlich ist, jetzt Gastrechtspflichten von Admet zu verlangen, so will er ein anderes Haus aufsuchen; doch der König, der sorgsam auf die äußere Ehre seines Hauses hält, läßt ihn trotz der Abmahnung des Chorführers nicht fort, und nun geht Herakles auch arglos darauf ein. Der Chor führt das Thema vom gastfreien Heim des Königs noch weiter aus und gedenkt der Zeit, da Apollon die Herden des Herrn weidete und seine göttlichen Künste übte, er erinnert an den Segen, den dieser Aufenthalt dem Lande brachte. Auch die neue Bewährung solch gastfreundlichen Sinnes wollen die Greise loben; denn sie wird sicher nützlich sein. — Unterdessen ist drinnen alles geordnet worden, und der Leichenzug setzt sich in Gang. Doch da tritt noch ein Verzug ein; Pheres, des Admetos alter Vater, der sich bis dahin wohlweislich zurückgehalten, kommt mit Totengaben daher, um dem Trauernden sein Beileid auszusprechen. Er redet in geradeso alltäglichen Worten, wie es der Chorführer getan, und preist dann heuchlerisch das Verdienst des edlen Weibes, deren Tat ihm seinen Sohn erhalten. Das ist dem Admet zuviel; aus tief empörtem Innern hält er dem Vater sein unnatürliches Benehmen vor; jetzt könne er trauern, wo es zu

spät sei, jetzt aber zieme es sich nicht mehr. Nein, Admet hat nicht mehr Vater noch Mutter, Alkestis ist ihm beides. Und dann dieser klägliche Lebenshunger des Pheres, nachdem er ein so voll ausgemessenes, so glückliches Leben genossen! Aber die Strafe wird kommen; Admet scheidet sich, bisher ein frommer Sohn, von solchen Eltern, sie sollen keine Altersstütze bei ihm finden. Es ist eben immer wieder die gleiche Erfahrung: das Alter klagt über sein mühsames Leben und will doch nicht sterben. — Der Vater ist aber durchaus nicht geschlagen; die Standrede seines Sohnes, dessen Vorzug sicher nicht Tapferkeit ist, hat ihm gar nicht imponiert. Er spricht sehr charakteristisch: zuerst weist er auf seinen Rang, auf seine väterlichen Rechte pochend, den Sohn in seine Schranken zurück. Aber es ist, als ob er sich während dieser dem beleidigten Vater entsprechenden Worte auf die eigentlich treffenden Gründe erst vorbereite. Und diese folgen; es sind die allzeit wahren, und doch in dieser ihrer elementaren Natürlichkeit so heftig abstoßenden Worte der Eigensucht: jeder Mensch liebt das Leben! Auf dieser Erfahrung fußend ist Pheres unüberwindlich für den Sohn, dem er seinen Vorwurf schneidend zurückgeben kann; denn gerade Admetos hat doch den gleichen Lebenstrieb gezeigt! Vollends kommt die ganze Giftigkeit des niedrigen Greises hier wie in der dann folgenden Stichomythie in dem Rate zum Vorschein, der Witwer möge doch munter weiter heiraten, um noch mehr Frauen bestatten zu können. Endlich durch seinen Sohn von der Bahre hinweggewiesen, spricht er das vernichtende Wort aus: Du bist der Mörder!

Auf diese grausig lebenswahre Szene, die man komisch zu finden kein Recht hat, folgt ein Auftritt von wenigstens halbheiterm Schlage. Denn nachdem der Chor, was bekanntlich sehr selten geschieht, mitten im Drama die Bühne verlassen, kommt ein Diener, um sein volles Herz auszuschütten; er ist entsetzt über Herakles' Benehmen da drinnen, der es sich trotz der Trauer, die auf dem Hause liege, gewaltig wohl sein lasse und nun nach tüchtigem Trunk ein wüstes Trinklied singe, ein trauriger Gegensatz zur Klage der Diener um die Herrin So schildert der Treue die Aufführung des Heros mit den Farben, die ihr auch die sizilische Komödie des Epicharmos gegeben. — Kaum aber hat er seine Rede vollendet, so tritt Herakles selbst auf. Ihm mißfällt der ernste Blick, das trübe Wesen des Dieners; darum sucht er ihm nun auf seine das Leben kräftig auffassende Weise den Kopf etwas zurechtzusetzen und ihn mit praktischen Kernsprüchen zum Genusse des kurzen Daseins anzuhalten, wobei der sehr einfach angelegte Mensch nicht vergißt, sich gegen die Leute mit den gerunzelten Stirnen zu wenden, denen das Leben nur ein Unglück sei. Aber bald erfährt der Arglose, welches Leid auf dem Herrscherhause laste, und schämt sich jetzt doch nachdrücklich seines Benehmens. Indessen bleibt er dabei nicht lange stehen, vielmehr faßt er in einer kraftvollen, wenn auch etwas rhetorischen Selbstansprache den frischen Entschluß, dem Tode seine Beute abzuringen; findet er den düsteren Gott selbst nicht, so will er in das Schattenreich hinabsteigen und Alkestis' Auslieferung fordern: dies wird alles mit einer charakteristischen Selbstverständlichkeit kurz entwickelt, um auszuklingen in den wiederholten Ausdruck der Bewunderung vor Admetos' Selbstüberwindung. Nur diese imponiert dem Naturmenschen; der Tapfere rühmt den Todesmut der Frau nicht weiter.

Mittlerweile ist die Verstorbene beigesetzt, und Admetos kehrt, ein Klagelied

singend und darin durch den Chor unterstützt, zurück. Der Leidtragende sehnt sich nach dem Tode als dem Erlöser; er hat sich in das Grab werfen und mit Alkestis im Tode vereint dort liegen wollen: warum hat man ihn gehindert? Der Chor sucht den Trauernden zu trösten, diesmal nicht nur ganz allgemein, sondern auch in echt euripideisch subjektivem Geiste durch den Hinweis auf einen wirklich erlebten Fall, wie ein Greis einmal den Tod seines erwachsenen Sohnes ertragen habe. Aber nun ist man an dem Hause angekommen: dem Admet fließen beim Vergleich jenes Zuges, da er, die Braut an der Hand, sein Heim als junger Gatte betrat, und jetzt des zurückkehrenden Leichengefolges, bei der Empfindung von der Verödung seines Daseins die Tränen noch stärker. Dem tröstenden Chor erklärt der Witwer, wieviel trauriger er daran sei als die Tote, er bejammert seine tiefe Einsamkeit, inmitten des Schmerzes seiner Kinder und des Gesindes. Auch an den Festen kann er nicht mehr teilnehmen, wo ihm der Anblick junger Frauen trübste Erinnerungen bringt. Und jetzt kommt es auch schon wie Reue über ihn, wenn er des Hohnes gedenkt, den seine unwürdige, feige Haltung, sein Haß gegen die Eltern ihm eintragen wird. So steht nun alles, wie es durch seine Schuld gekommen ist, hat kommen müssen, vor der Seele des Zerschmetterten, und wohl begreifen wir den folgenden Sang des Chores auf die Notwendigkeit, die alles überrage, was Menschensinn erdichte und ergrüble. Von dieser Erwägung wenden sich die Greise wieder dem freundlichen Andenken an die Verstorbene zu, bei deren Grabstein jeder andächtige Worte sprechen, jeder sich den Segen des seligen Wesens erbitten werde.

Aber soweit ist es noch nicht; denn schon hat der Kampf des unverzagten Heros mit dem Tode die Wendung herbeigeführt: Herakles tritt heran, ein tief verschleiertes Weib mit sich führend. Der Held darf, durch die hemmenden Gesetze der Unterwelt gebunden, noch nicht gleich die Gattin dem Gatten zurückgeben, noch liegt des Todes Weihe auf der Verstorbenen. So versucht denn der ehrliche Mann ein ziemlich ungeschicktes Lügenmärchen zu spinnen. Nachdem er dem Könige sein früheres Schweigen vorgehalten, denn unter Freunden sei Offenheit notwendig, gibt er das Weib für eine Siegesbeute aus, die er, da sie sich ihm einmal bot, nicht habe verschmähen mögen. Diese solle ihm Admet aufheben; später werde ihm das ganz recht sein. Admetos geht zunächst ruhig auf die Vorwürfe des Herakles ein und sucht seine übertriebene Gastfreundschaft zu rechtfertigen. Aber von einem Aufenthalte jener verschleierten Frau in seinem Hause will er nichts wissen; jedes weibliche Wesen erinnere ihn an sein Leid. Auch befürchtet er, das Mädchen unter seinem Gesinde nicht rein für Herakles erhalten zu können. Und auch in sein Gemach darf er sie aus Rücksicht auf die Verstorbene nicht aufnehmen. Da, in solchen Erwägungen, die nicht ohne jene bekannte Ironie der Tragödie bleiben, fällt sein Blick auf die Verhüllte, und er schrickt, während er ihr ähnliche Rechte wie der Alkestis verweigert, zusammen vor der Ähnlichkeit dieser Gestalt mit der seiner Gattin. Er kann den Anblick nicht ertragen, das Weib muß fort aus seinen Augen, kaum vermag er das neue Erwachen seines Leides auszuhalten. Nach manchem Wort und Widerspruch, indem Herakles den König vergebens auf das Unnütze langer Trauer, auf die Zeit als Trösterin hinweist, ihm sogar schon von einer neuen Ehe redet, bequemt sich Admet widerstrebend, ja schaudernd abgewandten Antlitzes dem Weibe die

Hand zu reichen. Diese Bewegung aber wird zum Symbol; denn rasch tritt jetzt Herakles nahe an beide heran und läßt den Gatten, der noch immer voll Widerwillen sich abkehrt, das Weib fest ins Auge fassen und als seine Gattin erkennen. Admetos ist aufs tiefste erschüttert, ein Wunder hat sich vollzogen, ein Glück, unendlich groß, dem aller Götterneid, fügt Herakles hinzu, fernbleiben möge. Nachdem nun der Heros mit heldenhaftester Kürze von seinem übermenschlichen Kampfe gesprochen und dem Admet das wundersame Schweigen des verhüllten, dem Tode noch halb angehörigen Weibes gedeutet, macht er sich, da es hier nichts mehr zu tun gibt, zu neuen Kämpfen auf, und der König darf aufjubeln; dankbar veranstaltet der Prachtliebende den Göttern ein Fest. Mit einem kurzen, bei Euripides öfter wiederkehrenden Liede über die vielen Erscheinungsformen der Gottheit, deren Walten allem sterblichen Hoffen und Erwarten entgegen sei, verläßt dann der Chor die Orchestra.

Das ergreifende Drama, dem die Neuzeit allerhand Nachdichtungen und poetische Verbesserungen hat folgen lassen, trägt noch die Züge einer älteren Epoche des Euripides. Der Prolog ist, wie bemerkt, besser als soviele andere der späteren Dramen begründet; es fehlt ferner noch der deus ex machina, noch quillt auch nicht die sonst so häufige euripideische Sentenz. — Und doch ist der Dichter in seinen Gestalten schon ganz er selbst. Vor uns steht der Poet des Weibes, der den Heldenmut einer Frau auf Kosten ihres Mannes verherrlicht. Dieser Gatte, dessen Züge wohl die alte Sage wie die spätere Dichtung noch recht unbestimmt gelassen haben wird, ist eine der für den attischen Tragiker so charakteristischen Männergestalten, schon eine Art harmloser Vorstudie zu dem elenden Jason der „Medea". Dieser Eindruck erreicht seine höchste Stärke in der Szene zwischen Admet und Pheres; so kläglich auch der Alte uns erscheinen mag, er spricht doch nur unser eignes Urteil über seinen Sohn aus.

Aber gerade diese Szene findet, wie man richtig erkannt hat, in Admets Herzen einen lauten Widerhall; mit ihr setzt ein Umschwung seines Wesens ein; er erkennt, was er getan hat. Denn es ist durchaus nicht die Absicht des Dichters, den König nur als schwächliche und selbstsüchtige Persönlichkeit erscheinen zu lassen. Dazu ist Euripides zu sehr Sophist; wie er stets beide Seiten einer Frage eingehend erörtert, so ist er auch als Charakteristiker zuweilen der Anwalt einer Gestalt, deren unerfreuliche Eigenschaften öfters schon durch die Überlieferung gegeben waren. Wie Eurystheus, der feige und kleinliche Auftraggeber des gewaltigen Herakles, bei ihm zu einem aufrecht und gesinnungsfest in den Tod gehenden Mann wird, so erscheint Admet, der von seiner Frau das unglaublich hochherzige Opfer des eigenen Lebens angenommen hat, als ein vornehmer Herr, der bis zur Selbstverleugnung Gastfreundschaft übt. Und man wird anerkennen müssen, daß dieser Charakter einen recht wahrscheinlichen Eindruck macht.

Die Persönlichkeit der Heldin muß entsprechend der Fabel zum Ideale verklärt werden. Um die Tat der Alkestis in vollstem Glanze vorzuführen, hat Euripides Admetos' Weib das große Opfer als reifere Frau nicht nur vollziehen, sondern allem Anscheine nach erst in diesem Alter geloben lassen. Dadurch wurde sie für die Griechen neben Penelope das stete Vorbild der Gattenliebe.

Zur Tetralogie gehörte noch der „Telephos". Auch dieses Stück zeigte den ganzen „Verismus" des Dichters, der hier den Haupthelden in Lumpen vorführte.

Ein kühnes Wagnis, innerhalb derselben Dramenfolge allein zwei solch unheroische Gestalten auftreten zu lassen; vielleicht unterlag nicht zuletzt deswegen Euripides in diesem Waffengange dem Liebling des athenischen Publikums, dem Heroendichter Sophokles.

3. Medea.

Zu der erschütternden Tragödie „Medea" hat der Dichter wie für so manches Drama allerhand Vorstudien durch andere Stücke gemacht; die Gestalt der fürchterlichen Zauberin hatte ihn schon in dem ersten Drama, das er aufführen ließ, in den „Peliaden", beschäftigt, der „Aigeus" zeigte sie dann als böse Intrigantin, der aber ihr unheilvoller Plan, den Vater zum Mörder des Sohnes zu machen, nicht gelang. Nach solchen Versuchen trat im Jahre 431 mit der „Medea" eine ganz neue Schöpfung ins Leben.

Es ist ein Werk voll ursprünglicher Kraft. Es gilt dem Dichter, den gemeinen männlichen Egoismus weit über Admetos' schwächliche Selbstsucht hinaus in Jason, dem noch von einem Pindar verherrlichten Helden, an den Pranger zu stellen und demgegenüber die Leidenschaft, die überlegene Entschlossenheit und List eines im Kerne seines Lebens verletzten Weibes zu schildern. Dazu mußte er mit kräftigem Griffe die Fabel umgestalten.

Es gab auch in Griechenland allerhand halb märchenhafte Erzählungen, wie ein junger Held mit einem gefährlichen Feinde kämpft und ihn im Bunde mit dessen Tochter besiegt. Unter diesen Mythen ist vielleicht der farbenreichste der von Jason und Medea. Medea, so hat man ermittelt, ist ursprünglich die Tochter des unterirdischen Herrschers, des Hades (= Aietes); sie hilft dem Jason das goldene Vlies gewinnen und leiht, ihm als sein Weib folgend, dem Gatten bei mancher Tat ihre mächtige Zauberkunst. Aber der Bund zwischen der Unsterblichen und dem Sterblichen ist wie öfters vom Glück nicht begleitet; Medea versucht ihre Kinder heimlich durch die ihr bewußten Künste unsterblich zu machen; wird aber von Jason dabei betroffen, und beide Gatten trennen sich; vielleicht gingen die Kinder durch die Störung der heiligen Handlung zugrunde. Jüngere Sagen berichten dann, die Korinther hätten die Kinder aus Rache für die Tötung ihres Königs Kreon erschlagen; darauf sei ihnen eine Sühne auferlegt worden, derzufolge vierzehn korinthische Kinder im Tempel der Hera alljährlich dienen mußten. Eine Einheit ist in diesem Mythus nicht zu entdecken; wir wissen nur soviel, daß Euripides den Mord der Kinder durch die Mutter aufgebracht hat, doch ist noch zu erkennen, wie die ältere Sage von einer Ermordung der Kinder durch die Korinther in der „Medea" Spuren hinterlassen hat.

Dieses Stück, das der Weltliteratur nach der Alkestis einen neuen Frauentypus geschenkt hat, ist nur mit dem dritten Preise gekrönt worden; an erster Stelle stand Aischylos' Sohn Euphorion, an zweiter Sophokles. Euripides hatte alles getan, um auch durch den Appell an das attische Nationalgefühl die Stimmung der Athener für sich zu gewinnen. Aber Sophokles' Stellung in der Gunst der Preisrichter war wohl nicht zu erschüttern.

Die Szene des Dramas ist in Korinth, am Hofe des Königs Kreon und seiner Tochter, deren Name bezeichnenderweise nie genannt wird; zu ihnen hat sich Jason, verarmt wie er ist, begeben. Die Exposition erfolgt in ungezwungen

künstlerischer Weise durch Dienende des Hauses, ähnlich wie im „Agamemnon"; zuerst spricht die alte Amme, der es drinnen zu beklommen zumute geworden, die unter freiem Himmel sich ausklagen muß, allein; danach redet der Erzieher der Kinder mit ihr über die Zustände im Herrenhause. Der Eingang war im Altertum berühmt; wir empfinden hier besonders, wie geschickt der Stoßseufzer der Greisin: „Ach, hätte doch die Argo nie den schwarzen Schlund der Symplegaden, nie der Kolcher Strand gesehn . . ." zur Darstellung der Fabel, mit der wir es zu tun haben, und zur augenblicklichen Situation überleitet. Wir erfahren in Kürze, welcher Taten Medea aus Liebe zu Jason fähig gewesen ist; wir hören, daß nun der Segen des Liebesbundes aufgehört habe, daß die Frau da drinnen, verlassen um der Prinzessin des Landes willen, entsetzlich leide und Grauses zu sinnen scheine. Zu der Amme gesellt sich der Pädagoge mit den beiden Söhnen und vertraut der Alten nicht ohne Zögern an, daß König Kreon die Kinder der Verlassenen mit der Mutter austreiben wolle, wenn es zum neuen Ehebunde komme. Im weiteren Verlaufe der Szene wird Medeas Wesen und die Entwicklung der Handlung noch gründlicher als in der ersten Szene exponiert: wir erfahren schon, wie schwer die Gattin Jasons ihre Flucht aus dem Elternhause bereut, mit welch düsteren Gedanken die Beleidigte umgeht, wie nachhaltig sie zu hassen versteht. Zur Bestätigung dieser Schilderung lassen sich jetzt die Klagetöne der Verlassenen vernehmen; die Amme hält es für nötig, die Kleinen, die sie vor der Mutter warnt, zu entfernen; schon verwandelt sich Medeas Jammern in Flüche gegen die Kinder und deren Vater. Die Alte kann an den Kindern keine Schuld finden; in echt euripideischer Weise beklagt sie das Leben vornehmer Leute, die nie sich zu beugen gelernt haben und sich in ihren Leidenschaften nicht bezwingen können; da sei, erklärt sie, ein bescheidenes Los doch besser.

Der Chor zieht ein, es sind Frauen aus Korinth, die, obwohl dem fremden, Medea nicht freundlichen Land angehörend, doch mit Teilnahme die Klage der Verlassenen gehört haben. Noch immer tönen die Jammerlaute aus dem Hause hervor, die, entsprechend der Erzählung der Amme, auch Medeas Reue über ihre Handlungsweise am Elternhaus bezeugen und sich dann wieder in Flüche umsetzen. So wird die Sympathie des Chores gesteigert, und der Wunsch, endlich die Unglückliche zu sehen, auch im Zuschauer stärker erregt. Die Amme geht ab, nicht ohne Sorge vor der Herrin, die ihre Dienerinnen — welches Gegenstück zur Alkestis! — nicht durch Güte verwöhnt hat, eine längere Betrachtung über die wirklich wünschenswerten Linderungsmittel der Leidenschaft wird hinzugefügt.

Da erscheint Medea selbst: auf die Klage folgt wie stets die gesetzte Rede. Sie entschuldigt sich vor dem Chor, daß sie erst jetzt komme, sie sei nicht, wie soviele Fremde, stolz; gerade ein Fremder müsse sich ja hüten, die Empfindlichkeit der Menschen zu erregen. Dann gesteht sie ihr Leid: ihr Gatte, früher ihr Ein und Alles, sei ihr jetzt verhaßt. In einer wundervollen, klassischen, selbst von Goethe in jener bekannten Stelle der „Iphigenie" nicht erreichten Betrachtung schildert sie nun das Los der Frauen auf beweglichste Weise. Es wird nicht nur ihr eigenes in Extremen lebendes Wesen, das nur die Alternative: beneidenswertes Glück in der Ehe, sonst lieber Tod, kennt, sondern auch das Empfinden unzähliger Frauen über das Los ihres Geschlechtes zum ergreifendsten Ausdrucke gebracht, nicht ohne dabei auch der ewig typischen Streitfrage, ob Schlacht oder Wochenbett schlimmer

sei, zu gedenken. Durch diese allgemeine Betrachtung wird das Grundmotiv des Stückes, sein innerster Sinn charakterisiert: Medea ist typisch für die vom selbstsüchtigen Manne vernachlässigte Frau, Jason für den Gatten, der nur an sich und sein Behagen denkt. Damit aber diese Reflexion nicht gar zu allgemein werde, wendet sich Medea wieder zu sich selbst zurück. Dies wird durch den Gegensatz, den sie zwischen sich, der Fremden, Mißhandelten, und dem einheimischen Chore empfindet, in sehr feiner Weise vermittelt. Sie gewinnt dann die Frauen, bei allem, was sie tun werde, zu schweigen und durch das tiefempfundene Wort, an welcher Stelle ihres Lebens ein Weib allein verwundbar sei, weiß sie sich mit ihm in das Einvernehmen vom Weib zum Weibe zu setzen. Der Chor erklärt denn auch seine volle Übereinstimmung mit Medea.

Kreon, der Herrscher Korinths, der Vater der neuen Braut, stellt sich jetzt ein, um seinem Befehle Nachdruck zu verleihen. Er benimmt sich weder männlich noch besonders klug, indem er der Medea nicht verhehlt, wie sehr er sie um ihrer geheimen Wissenschaft willen fürchte und nach ihren Drohungen Böses besorge. Diese Wissenschaft will denn auch Medea nicht leugnen, aber indem sie ihren Besitz — wir vernehmen den Stoßseufzer des Dichters selbst — für ein Unglück erklärt, sucht sie auf dämonische Weise den Gegner zu betrügen. Dies im einzelnen zu verstehen, ist der König zwar nicht klug genug, wohl aber merkt er, daß sie sich verstellt, und kommt auf sein altes Gefühl der Scheu vor ihr zurück. Durch heiße Bitten und fußfälliges Flehen erlangt nun Medea wenigstens den Aufschub eines Tages; Kreon gewährt ihr die Frist, er will kein Tyrann sein, obwohl er weiß, daß er schon oft durch seine Milde sich geschadet habe; aber er besteht darauf, daß Medea bei Todesstrafe mit ihren Kindern am nächsten Tage das Land verlasse. Aber zu einem Entschluß kommt Medea noch nicht; sie denkt an Mord durch Feuer oder Schwert oder, zuletzt, durch Gift. Doch nach einer solchen Tat findet sie kein Asyl. Daher will sie noch ein Weilchen warten, bis sich ihr ein Zufluchtsort bietet. — Kreon tritt ab; Medea triumphiert, der Tor ist überlistet worden. Jetzt handelt es sich darum, wie sie die drei verhaßten Menschen, die Tochter, den Vater und dazu ihren Mann ums Leben bringen soll. Nach der anfänglichen Hindeutung auf den Kindermord scheint hier ein zweiter Plan ins Leben zu treten. Dadurch wird die nachfolgende Szene mit Aigeus vorbereitet. Ihr Stolz, das Bewußtsein auch ihrer hohen Abkunft treibt sie; die deutlich von ihr selbst erkannte Fähigkeit des Weibes, das Böse mit vollendeter Kunst zu wirken, verleiht ihr Mut zur Tat. Der Chor begrüßt den Racheplan mit Beifall, er sieht einen vollständigen Umschwung in der Natur der Geschlechter sich vollziehen und findet das Wesen der Männer weit treuloser als das weibliche Geschlecht trotz seines vielberufenen Wankelmutes.

Da kommt Jason, und es entspinnt sich zwischen den Gatten jenes charakteristische peinliche Gespräch, in dem der Dichter das allertiefste Verständnis für die Natur des Weibes und die genaueste Erkenntnis des spezifisch männlichen Eigennutzes entwickelt. Im Bewußtsein seiner Schuld vermeidet Jason, das Zentrum der ganzen Frage in Angriff zu nehmen, er wirft sich auf Außenwerke. Medea benimmt sich nach seiner Meinung rücksichtslos im fremden Lande; daß sie ihn schelte, will er ihr heuchlerisch genug nicht nachtragen, daß sie aber auch das korinthische Herrscherhaus schmähe, kann er nicht länger wie bisher entschul-

digen. Um ihrer selbst willen, um ihren Kindern Not und Mangel zu ersparen, bittet er sie nachzugeben. Dem Gleißner gegenüber entlädt sich Medeas ganzer Haß und ihre berechtigte Verachtung. Sie hält Jason vor, was sie alles für ihn getan, mehr dem Gefühle nachgebend als vom Verstande gelenkt. Er hat nicht den mindesten Grund gegen sie, denn er besitzt auch Kinder von ihr. Alles hat sie verlassen für ihn, der oft bittend vor ihr gelegen; überall sieht sie Feinde um seinetwillen: wohin soll sie sich nun bettelnd wenden! Gleich schwächlich wie herzlos ist die Gegenrede des Gatten, der selbst bekennt, daß er alle Redekünste aufbieten müsse, um nicht zu unterliegen. Die wundertätige Liebe der Medea schätzt Jason, darauf bedacht, das Verdienst der Gattin herabzumindern, nicht so hoch ein; das habe, meint er kühl, Kypris bewirkt, aber immerhin, Medea mag etwas geleistet haben. Doch, was hat sie auch dafür empfangen! Sie ist zur Hellenin aus einer Barbarin geworden, hat Recht und Gesetz kennen gelernt — so redet der Ungerechte[1]) —, ihre Wissenschaft Anerkennung gefunden: so hat ihr Mann sie erst zum wahren Menschen gemacht! Daß er aber wieder heiraten will, liegt an seiner Armut. Verliebt ist er durchaus nicht, aber er muß Medea und seinen Kindern helfen — die unglaubliche Ausrede läßt Medea auffahren —, indem er andere erzeugt, deren vornehmer Rang die aus erster Ehe hebt. Charakteristisch schließt diese Rede ein allgemeines Wort auf die eheliche Empfindlichkeit der Frauen und der bekannte Stoßseufzer: könnte man doch Kinder ohne die Frauen bekommen. Medea antwortet mit einem neuen vernichtenden Schlage, nachdem sie alle sophistischen Redekünste von sich, die sich in solche Welt nicht schicken könne, abgewiesen: warum hast du dann, wenn du Gutes wolltest, mir die Sache nicht offen dargelegt? Jason glaubt, das hätte sie wohl zu sehr aufgeregt, er bleibt weiter dabei, daß die Armut ihn zur neuen Heirat zwinge, und hält seiner Gattin auch wieder ihren Zornmut vor. Zum Schluß, wo ihm der Streit doch allmählich sehr peinlich wird, ist er natürlich gern bereit, ihren Kindern und ihr jede Erleichterung auf der Reise zu erwirken; da sie ihn aber, angeekelt durch ein solches Almosen, von sich abschüttelt, glaubt er nun vollends alles für sie getan zu haben und spielt die gekränkte Unschuld. Das letzte Wort aber behält Medea, und drohend genug klingt es. — Die Betrachtungen des Chores behandeln die allzu stürmische Liebe, die Kypris fernhalten möge, und das Weh des Exils; der Gesang bildet also einen harmonischen Nachhall zu der letzten Szene.

Der verlassenen Frau naht Hilfe; Aigeus, der König Athens, tritt auf. Medea fragt ihn nach der Veranlassung seines Erscheinens, und von ihrer Anteilnahme an seinem kinderlosen Dasein freundlich berührt, erkundigt er sich auch nach dem Grunde ihrer Verstörtheit und läßt sich durch das Versprechen Medeas, seinem Schicksal abzuhelfen, gewinnen, ihr ein Asyl in seinem Lande anzubieten. Aber die schlaue Frau will völlige Sicherheit, sie verlangt einen Eid zur festeren Bürgschaft, und Aigeus vollzieht nach anfänglichem Stutzen ihren Willen.

Zufrieden entfernt sich der König, Medea jubelt auf: ihr Plan kommt jetzt zur Entwicklung. Sie will Jason zurückrufen lassen, ihn durch freundliche Worte kirren, daß er die Kinder bleiben läßt — wozu er ja schon bereit war —, und diese der Kreusa vergiftete Geschenke bringen können. Dann aber sollen die Kin-

1) Eine schon von der Antike gemachte Beobachtung.

der sterben und Jasons ganzes Haus vernichtet werden, einerlei, ob sie sich selbst dadurch für ihr Leben elend macht. Danach will sie fliehen, flüchten vor den Greueln ihrer eigenen Hand. Doch bei diesen Worten stockt sie; sie fühlt die ganze Entsetzlichkeit ihres Planes und findet sich erst nach allerhand düsteren Betrachtungen, auch wieder über ihre Flucht aus der Heimat, zum alten Entschlusse zurück, ruhmvoll ihr Werk zu Ende zu führen. Auch der Chor kann sie nun nicht mehr umstimmen; sie ist fest entschlossen, in den Kindern den Vater zu treffen. Aber die Frauen sind nicht zu überzeugen; in einem schönen, freilich im Munde dieser Korintherinnen wenig natürlichen Liede preisen sie Athen, fragen sich, wie die Mörderin gerade dort, in dem herrlichen Lande, eine Zuflucht finden könne, und stellen dann der Mutter das Bild ihrer Kinder, gegen die sie doch das Schwert nicht heben könne, vor Augen.

Von Medea gerufen stellt sich jetzt Jason ein, natürlich bereit, der Verstoßenen goldene Brücken zu bauen. Zum Schein gibt sein Weib nach und weiß den ungeschickten Heuchler listig wie früher den Kreon zu täuschen. Sie spricht ihm alle seine Gründe nach, ja auch sein Urteil über die Frauen wiederholt sie zum Teil. Dann ruft sie die Kinder zur Besiegelung des ehelichen Friedens herbei. Aber sie weiß nicht, was sie tut; wie die Kleinen nun kommen, tritt der Anblick ihrer Unschuld in schärfsten Gegensatz zu ihrem eigenen Vorhaben, sie weint echte Tränen und muß doch wieder zur neuen Lüge greifen, um diese Zähren zu rechtfertigen. Dem Gatten fällt ein Stein vom Herzen; zufrieden, wie er mit diesem Ausgang ist, versteht er nun auch auf einmal Medeas früheren Zorn und glaubt sogar, durch sie scheinbar unterstützt, selbst an die Aufrichtigkeit seiner Gründe. An seine Kinder sich wendend, rühmt er seine Sorge um sie und erhofft ihr Gedeihen noch zu erleben. Da merkt er zu seiner unliebsamen Verwunderung, daß Medea noch immer weint. Aber er ist rasch beruhigt, um so mehr als sein Weib ihm noch mit einer Bitte naht, die Kinder ihm nun doch lassen zu dürfen. Da Jason im Hinblick auf seinen Schwiegervater zweifelhaft ist, so ersucht sie um eine Vermittlung dieser Bitte durch Kreons Tochter und fügt, als ihr Gatte dies zusagt, noch das Versprechen eines Geschenkes an ihre Nachfolgerin hinzu. Das ist ihm aber nicht recht; heuchlerisch bittet er zuerst Medea, ihre Habe zu schonen, dann erinnert er, der ja eine reiche Heirat schließen will, sie daran, daß eine solche Gabe dem stolzen Fürstenhause gegenüber doch peinlich sei, und endlich ist's ihm auch unangenehm im Hinblick auf die Braut, die doch um seinetwillen das Gewünschte tun solle. Medea aber weiß ihn umzustimmen, und mit schrecklich zweideutigem Worte hofft sie, daß die Kinder, die sie jetzt entsendet, ihr frohe Botschaft zurückbringen mögen. So macht sie ihr eigen Fleisch und Blut zu Gehilfen ihrer Mordtat; von den Händen der Unschuld soll das vergiftete Brautkleid und der Kranz gereicht werden. — Der Chor begleitet die Kleinen auf ihrem Gange und malt sich die Folgen der Tat aus. Da kommt der Pädagoge mit den Kindern zurück und berichtet von der Gewährung der Bitte und der Überreichung der Gaben. Jetzt steht Medea hart vor der furchtbaren Entscheidung. Sie schickt den über ihre Bewegung verwunderten Alten fort und spricht sich nun in jenem wundervollen Monologe voll Zweifel, Schwanken, Anläufen zum Entschluß, Wiederaufgeben der geplanten Tat über ihr Vorhaben aus, eine Szene, die spätere

Dichter nachgeahmt haben, und deren Darstellung ein Vorwurf für die Kunst ward. Schon der erste Anblick der zurückkehrenden Kinder ergreift sie, aber noch dreimal bricht danach die Mutterliebe in stets erneutem Ausdrucke hervor. Zuerst scheint Medea sicher ihres Tuns, sie sieht die Kinder schon tot und beklagt aufs tiefste, daß sie nicht weiter Mutterpflichten an ihnen versehen könne, sie vergebens unter Schmerzen geboren, nicht ihrer Pflege im Alter genießen dürfe. Doch je länger die Klage um alles schon Verlorene sich ausdehnt, desto näher kommt wieder das Mitleid, und ein Blick in die Augen der Kinder, das heitere Lachen der Knaben, die sich allem Anscheine nach vor der furchtbaren Mutter nicht mehr bangen, genügt, um den Entschluß der Rachsüchtigen zu brechen. Und nun naht ihr auch der Widersinn ihres Tuns: warum soll sie sich selbst, um Jason zu verwunden, durch grauenvolle Tat doppeltes Leid zufügen? Aber bei dem neu wieder auftauchenden Gedanken an den Spott der Feinde siegt der Haß; sie heißt die Kinder ins Haus gehen, sie will durch ihren Anblick nicht schwach werden. Doch kaum daß beide Knaben der Mutter gehorchen wollen, so kommt der zweite Anfall der Reue, freilich schon schwächer, um bald dem wiederholten Entschlusse zum Morde zu weichen: es gilt — ein neuer Grund — die Kinder nicht der Mißhandlung durch die Feinde preiszugeben. Denn schon ist die Zeit verstrichen, schon ist ja Glauke vergiftet; auf halbem Wege kann sie nun nicht mehr einhalten. Sie nimmt Abschied von ihren Kindern; die Empfindung von der süßen Atmosphäre der Jugend vermag sie zwar nicht mehr wankend zu machen, aber sie ist doch der letzte Nachhall ihrer mehrfachen Zweifel vor der Tat. In der Erwartung der kommenden Ereignisse bleibt Medea auf der Bühne zurück.

Der Chor entschuldigt sich, wenn auch er gegen sonstige Frauenart einen Weisheitsspruch wage, und erklärt, daß Kinderzucht eine große Mühe und ein stetes Glücksspiel sei, daß Eltern in mannigfachster Weise bis ins Alter dadurch nur Kummer und Sorge gewännen. Da sieht Medea einen Boten kommen, der sie zur eiligen Flucht auffordert und kurz das Geschehene meldet. Aber die Mörderin will sich noch in grauser Wollust an den Einzelheiten weiden, und so muß der Bote ihr ausführlichen Bericht geben. Es zeigt sich, daß Medea ihre Nebenbuhlerin ganz richtig erkannt hat. Die Kinder, von allen im Hause als Unterpfand des wiederhergestellten Friedens begrüßt, waren der Braut zum Ekel, und kaum konnte Jason die Verstimmte beruhigen; das vermochten erst die Geschenke. Zu denen griff sie, sobald ihr Bräutigam mit den Kindern sich entfernt hatte. Doch wie sie sich nun in voller Eitelkeit vor dem Spiegel zierte, ward sie von dem Gifte erfaßt und von der Flamme verzehrt: ein Vorgang, den Euripides mit der Plastik des Griechen bis in gräßliche Einzelheiten hinein beschreibt. Dem Schicksal der Tochter ist auch der Vater verfallen, dessen Ende ebenso grausige Darstellung findet. Der Bote schließt, im gleichen Stile wie der des „König Ödipus", mit einer Betrachtung über das schattenhafte Menschenleben, die Torheit der sogenannten Weisen und die Bedeutungslosigkeit der äußeren Güter für das wahre Glück.

Die Flamme hat Medeas Opfer verzehrt, aber die Racheglut der Mörderin brennt erst jetzt lichterloh. Noch einmal wappnet sie sich — unter ähnlichen Worten wie Herakles in der „Alkestis" — mit Kraft, dann stürzt sie rasend

ins Haus hinein zu den Kindern; der Chor betet und klagt, da tönen schon die Jammerrufe der von der Mutter Bedrohten aus der Wohnung hervor. Es sind nicht die dem Drama vertrauten Rufe der von einer Waffe Getroffenen hinter der Szene, sondern die Wechselrede der vor der wütenden Mutter flüchtenden Brüder gibt uns ein ganzes, ein erbarmungswürdiges Bild dessen, was wir nicht sehen. Zu spät erscheint Jason, um den Mord im Königshause zu rächen, noch ahnungslos über das jüngst Geschehene. Er will nach den Kindern sehen, um sie gegen die Verwandten des Herrscherhauses zu schützen; voll tiefer Tragik bezweckt er jetzt dasselbe, was Medea in so ganz anderer, entsetzlicher Weise ausgeführt hat. Da hört er durch den Chor das Fürchterliche. Er befiehlt die Türen des Königsschlosses zu öffnen, es gilt die Mörderin zu strafen. Aber sie ist für ihn unerreichbar. Denn hoch auf dem Dache des Hauses erscheint jetzt Medea in ihrem Zauberwagen, der die ermordeten Kinder trägt. Unten steht Jason, hilflos, hoffnungslos, scheltend auf die Barbarin, jeder Zoll kein Mann; oben das fürchterliche Weib, die um Liebe und aus Liebe alles getan, Gutes wie Böses, und, im Bösen folgerichtiger als der Mann, nun auf den Gatten herabsieht und weiß, daß sie ihn vernichtet hat; sie will leiden, wenn nur er sich nicht freut: eine Szene von einziger Größe. Waffe auf Waffe schlägt ihr eherner Sinn dem Gatten aus der Hand, und selbst der Trost, die Kinder zu begraben, wird ihm durch Medeas Entschluß genommen. Als sie endlich verschwindet, nachdem sie dem Schwächling nichts erlassen, ja ihm noch ein trübes Alter verheißen, bricht Jason in schwächlicher Klage über das Erlittene zusammen.

Das Drama spricht, wie früher angedeutet, eine elementare Wahrheit aus: Das Weib hat die gleichen Rechte wie der Mann; wer es nicht ehrt, wer an sein eheliches Leben tastet, der entwurzelt es, der macht es zum Dämon. Wehe daher dem Gatten, der der Fülle von Liebe und Selbstaufopferung, die im Weibe liegt, nicht achtet! Diese Wahrheit zu verkünden, griff der geniale Dichter zu einem Mythus, der eine für die alte Zeit dämonische Persönlichkeit, eine Zauberin schilderte. Dieses Wesen streifte er Medea nicht ab, aber benutzte es doch nur, um den Typus des aufs tiefste gekränkten und furchtbar sich rächenden Weibes noch stärker zu individualisieren.

Die Erhabenheit der Tragödie hat die moderne Kritik nicht gegen eine Schwäche der Komposition blind gemacht. Wir sahen, daß die ersten Worte der Medea von einer düsteren Absicht gegen ihre Kinder zeugten. Dann jedoch scheint der Plan wieder aufgegeben, und Medea denkt nur daran, Jason, seine Braut und Kreon zu morden. Auch diese Absicht hält sie nicht völlig fest, sie will die Tat nun dahin ändern, Jason nicht zu töten, sondern in seinen Kindern zu treffen, und als selbst dieser Gedanke ihr des Sinnes zu entbehren scheint, findet sie einen letzten Beweggrund zum Kindermorde in der Bewahrung der Knaben vor der rächenden Hand der Korinther, bekanntlich ein Zug aus der älteren Sage. Und doch tritt dann zum Schlusse wieder die seelische Vernichtung Jasons durch den Mord der Kinder als Absicht der Medea in ihr Recht. So geht dieses alles in einem nicht sehr wahrscheinlichen Wechsel durcheinander. Gleichwohl, der leitende Gedanke, durch die Kinder den Vater zu verwunden, ist vorhanden; er tritt in der letzten Szene unverkennbar hervor, die uns zeigt, daß

der Plan voll gelungen ist, daß alles, was noch in Jason von Gefühl lebt, auf den Tod getroffen ist.

Früh, schon von Aristoteles ist auch die Szene mit Aigeus getadelt worden. In der Tat, dieser plötzlich erscheinende wohlwollende Schützer Medeas erinnert etwas an einen Onkel der Komödie und hat vielleicht zur Einbürgerung dieser Gestalt, die auch dem Altertum bekannt war, Anlaß gegeben. Euripides hat diese Szene, die nicht etwa das Ergebnis einer nachträglichen Bearbeitung ist, zum Teil nur deswegen eingelegt, um durch die Einführung einer Lokalsage vom atheniſchen Aufenthalt Medeas ein Loblied auf Attika singen zu können und für seine Dichtung bei einem unberechenbaren Publikum Stimmung zu machen. Nötig war ja der Auftritt durchaus nicht. Eine Medea, die, komme was da wolle, ihre Kinder ermordet, und dann, nach vollbrachter Tat, durch ihren Ahn Helios geborgen wird, ist uns glaubhafter als eine solche, die trotz aller Leidenschaft als praktische Frau alles zurechtlegt und dann noch durch solch eine himmlische, übrigens ebenfalls von Aristoteles beanstandete Post gerettet wird. Doch gerade dieser Widerspruch kennzeichnet Euripides, den Dichter, der gern krasse Wirklichkeit und Wunder zusammenführt.

Im Altertum hat ein wenig bekannter Dramatiker, Neophron, eine „Medea" geschrieben, wie es scheint, um Euripides zu verbessern; dürftig sind ferner die Papyrusreste eines nacheuripideischen Stückes desselben Namens. Dann wagte sich Ovid und nach ihm ganz unglücklich Seneca an den Stoff. Von Neueren liegt uns besonders Grillparzer in seinem Drama „Das goldene Vlies" zum Vergleiche mit Euripides nahe. Grillparzer hat Verschiedenes aus dem antiken Drama beibehalten, die Armut Jasons, seinen Wunsch, die Kinder auf einen anderen Boden zu verpflanzen, sie „in der Sitte Kreis" zu erziehen; auch der Egoismus des Helden tritt, freilich mehr von Medea getadelt als in Jasons eigenen Worten sich kennzeichnend, zutage, und natürlich sind Medeas Zweifel an ihrem Entschlusse samt dem Nebenmotive festgehalten, daß die Mutter, um im Mordplane sicher zu werden, die Knaben fortsendet. Aber sonst sind, wie bekannt, bedeutende Verschiebungen vorgenommen worden. Jasons Heldennatur wurde verstärkt, so blieb seine Selbstsucht weniger die einer gemeinen Natur, Medeas Wesen ward weicher gestaltet und in ihr mehr die ungeschickte Barbarin betont, die dem feineren Manne unsympathisch wird. Beide Gatten tragen dazu gemeinsam die Last, sie empfinden wie zwei edel gerichtete Menschen, die zuletzt sehen, daß sie sich in ihren Gefühlen zueinander geirrt haben. Doch die Frau fühlt auch hier noch stärker als der Mann, sie vergißt nicht die alte Leidenschaft, und so hat auch die grillparzersche Medea Augenblicke, in denen sie ebenso rasend empfindet, wie die euripideische:

> Ich wollt', er liebte mich,
> Daß ich mich töten könnte ihm zur Qual! —

Gerade darum aber ist diese Medea keine Barbarin, sie kann nicht so brutal gegen ihr Fleisch und Blut sein, daß die Kinder sich von vornherein vor ihr fürchten; diese Medea mordet ihre Söhne nicht mehr, noch treibt eine derartig modern Empfindende solches Zauberwerk. Wohl hat Grillparzer den Gegensatz zwischen der antiken Fabel und dem modernen Gefühl empfunden und da-

her auch den Tod des Pelias anders dargestellt, als der alte Mythus ihn berichtet. Aber ein Ausgleich ist ihm nicht gelungen.

Die Tetralogie der „Medea" brachte auch den „Philoktetes." Vorangegangen war Aischylos mit der Behandlung des Stoffes. Er hatte Odysseus nach Lemnos gehen lassen, um den dort von ihm einst wegen einer unheilbaren Wunde Ausgesetzten zur Teilnahme am troischen Feldzuge zu bestimmen, den jener durch Herakles' Bogen und Pfeile beendigen sollte, die in seinem Besitze waren. Der Prolog führte wohl Philoktetes mit dem Chore zusammen; hier erzählte der Kranke naiv den ihm längst bekannten Einwohnern der Insel von seinem Leiden. Odysseus erschien, ohne, nach so langer Trennung, von Philoktet erkannt zu werden, und schlich sich durch ein Lügenmärchen vom Tode des Odysseus und Agamemnon in dessen Vertrauen ein; es erfolgte ein neuer furchtbarer Krankheitsanfall, während dessen der schlaue Besucher dem Leidenden den Bogen nahm; zuletzt gelang es Odysseus, Philoktet zur Heeresfolge zu bestimmen. Ganz anders und viel verwickelter hatte Euripides in seinem Stücke die Fabel angelegt. Er verbesserte Aischylos wie später in der „Elektra", er ließ Odysseus, der in sehr ausführlicher, von Reflexionen gesättigter Rede sein eigenes wagemutiges Wesen exponierte, durch Athena verwandelt, dem Philoktet nahen, eine Szene, die, wie bemerkt (S. 65), lebhaft an den Prolog des sophokleischen „Aias" erinnert; zugleich aber sollte auch eine troische Gesandtschaft dem kranken, aber allmählich genesenden Helden nahen, um ihn für die Sache ihrer Stadt zu gewinnen. Dann tritt Philoktet in jammervollem Aufzuge, in Tierfelle gekleidet, auf; voll wütenden Hasses gegen die Hellenen, will er den von Diomedes begleiteten Odysseus, der sich als Griechen zu erkennen gibt, töten, aber der Schlaue belehrt ihn, er sei von den Hellenen auf Anstiften des Odysseus verjagt worden, und bittet ihn um Hilfe. Es erschien der Chor der Lemnier, der, wieder in Verbesserung des Aischylos, erklärte, warum er sich so lange Zeit nicht mit dem Kranken abgegeben habe. Aber Philoktet hat dafür schon Ersatz, ihm steht ein Biedermann, wie der euripideischen Elektra in ihrem Bauern, in einem wackeren Hirten zur Seite, der für ihn auf jede Weise gesorgt hat. Natürlich entspann sich dann ein echt euripideischer Redekampf zwischen den Parteien; der Vertreter der Troer war sehr beredt und wurde der griechischen Sache durch seine Anerbietungen gefährlich; dann setzte Odysseus, in der Not sich zu erkennen gebend, mit seiner Ansprache ein, schließlich überwand sich Philoktet aus Vaterlandsliebe, zu seinen Landsleuten zurückzukehren. So wurde nicht durch die Götterspräche, die auch in diesem Drama abfällige Beurteilung fanden, sondern durch die Entschließung des menschlichen Herzens der Sieg gewonnen.

4. Hippolytos.

Wieder eine neue Erscheinungsform des von Euripides so gründlich erforschten weiblichen Geschlechtes zeigt uns der 428 aufgeführte und mit dem ersten Preise gekrönte „Hippolytos". Auch zu diesem Stücke hatte der Dichter in einem früheren Drama, das, mit dem „Aigeus" und „Theseus" zusammen geschaffen, uratheniſche Lokalfarbe trug, eine Vorstudie gemacht, die dasselbe Motiv in anderer Gestaltung zeigte. — Der Prolog, den Aphrodite spricht, ist wiederum gut

begründet; die Göttin will den Diener und Freund der Artemis, den keuschen Hippolytos, des Theseus und der Amazonenkönigin Sohn, der Phaidra Stiefsohn, strafen, weil er sich dem allgemeinen Triebe der Liebe spröde versagt; so erweckt sie im Herzen der jungen Stiefmutter eine heiße verbrecherische Brunst zu dem kalten, nur der Jagd ergebenen Jüngling. Die Vermittlerrolle übernimmt die Amme der Fürstin, die, zuerst durch die Offenbarung des verbrecherischen Gefühls tief entsetzt, danach sich in die Sache findet und ihrem Ziehkinde helfen will. Sie verpflichtet Hippolytos durch einen Eid zum Schweigen und entwickelt dann ihren Antrag. Aber jener, aus allen Himmeln seiner Unschuld gestürzt, weist sie voller Entrüstung ab, und nun muß die allzu Hilfsbereite von Phaidra, die hinter der Szene die ersten zornigen Worte des Jünglings gehört hat, schwerste Vorwürfe erdulden. Die Königin selbst aber, die nur widerstrebend sich dem lockenden Vorschlag der Amme gefügt hat, geht in den Tod, doch nicht ohne die altbekannte Rache des verschmähten sündigen Weibes zu üben: in einem Briefe, den der herbeigeeilte Theseus in der erkalteten Hand seiner erhängten Frau findet, klagt Phaidra ihren Stiefsohn eines Anschlages auf ihre Tugend an. Der König flucht dem unglücklichen Jüngling, dem der Mund verschlossen ist, und bittet seinen alten Schutzgott Poseidon, der ihm einst die Gewährung dreier Wünsche zugesagt hatte, die Rache an dem Schänder seiner Ehre zu übernehmen. Der Meeresbeherrscher erfüllt das Gebet, ein Ungeheuer der See macht Hippolytos' Rosse scheu; sie gehen durch, zerschmettern den Wagen und schleifen ihren Lenker zu Tode. Sterbend erreicht der Königssohn, auf einer Bahre getragen, seines Vaters Haus. Da tritt, bevor Theseus aus Hippolytos' Mund den Sachverhalt erfahren könnte, Artemis für ihren Liebling ein; sie erleichtert ihm die Todespein und klärt den König über die Tat seiner Frau auf. Versöhnend schließt die Gottheit das Drama: Theseus wird von einer wirklichen Schuld freigesprochen, Hippolytos getröstet durch das Bewußtsein seines Fortlebens im Kulte.

In seinem ersten Versuche zur Behandlung dieses Vorwurfs hatte Euripides in der Phaidra ein buhlerisches Weib vorgeführt. Hier ist etwas ganz Neues geschehen, eine ursprünglich edle Frau wird von einem Gefühle überwältigt, das sie selbst als verbrecherisch empfindet und vor dessen Befriedigung sie zurückschaudert. Auch entquillt es ja nicht ihrer eigenen Natur, sondern ist ihr von einer rachsüchtigen Gottheit eingegeben; daher erinnern dann die so treffend geschilderten Fieberparoxysmen ihrer Leidenschaft an die von bösen Mächten bewirkten Wahnsinnsanfälle, dergleichen Euripides auch sonst vorführte. Ob freilich die hochmodernen Betrachtungen Phaidras über den Ursprung des menschlichen Elends, denen sie in schlaflosen Nachtstunden nachgehangen haben will, ein wirklich geeignetes Mittel waren, diese Persönlichkeit in ihrer neuen verfeinerten Erscheinungsform dem Zuschauer glaublich zu machen, ob nicht vielmehr hier der reflektierende Dichter allein zu Worte kommt, bleibt zweifelhaft. — Gleichwohl, der Radikalismus des Weibes hat aufs neue überzeugendste Darstellung gefunden. Medea gilt es gleich, ob sie ihr Dasein zerstört, wenn nur der Urheber ihrer Leiden, Jason, zugrunde gerichtet wird, Phaidra tötet sich, sicher, daß diese ihre Tat den Hippolytos vernichten muß.

Die furchtbare innere Tragik des Dramas beruht darin, daß gerade dem Reinsten nicht etwa nur buhlerische, sondern verbrecherische Liebe nahen muß.

Freilich wird heute ziemlich allgemein die Persönlichkeit des Hippolytos als ein etwas pharisäisch tugendstolzer Charakter beurteilt. Doch bleibt eine solche Absicht des Dichters u. E. fraglich. Hippolytos' Frevel an Aphrodite ist denn doch im Verhältnis zur Strafe, die dreier Menschen Dasein, wie der Jüngling selbst betont, vernichtet, viel zu klein, und eigentlich kennt der alte Diener, der die zürnende Aphrodite um Nachsicht für Hippolytos' jugendliche Starrheit anfleht, besser als jene die Pflicht der Gottheit zur Milde. Dazu unterläßt der Dichter nichts, um Hippolytos vor uns in seinem ganzen Edelsinn zu zeigen. Er konnte sich durch ein Wort retten, er spricht es nicht, weil er sich durch den der elenden Amme geleisteten Eid für gebunden hält; mit dem selbstlosen, von Euripides öfters gefeierten Heldenmut der Jugend beklagt er den ganz verzweifelten Vater mehr als sich selbst. Aphrodite ist der böse Dämon des Dramas; will doch an ihr die keusche Artemis noch später Rache nehmen. Und behält denn nicht Hippolytos, der in einem sehr sophistischen Selbstgespräch das weibliche Geschlecht scharf charakterisiert, zuletzt recht mit seiner Anschauung?

Der Aufbau des Ganzen ist kunstvoll. Wir erwähnten schon die organische Einführung des Prologs. Auch die Erscheinung der Artemis ist hier keine mechanische Lösung. Die Göttin kommt, um ihrem Liebling die Todesqualen zu erleichtern, sie naht, um selbst die volle Wahrheit zu bringen, die auszusprechen Hippolytos allzu gewissenhaft ist, sie erscheint, um durch den Hinweis auf die dereinstige Sühne für das Verbrechen Aphroditens den endlichen Sieg der Gerechtigkeit zu verkünden. — Sonderbar genug freilich, daß der Dichter hier einem Einwand gegen diesen Schluß seiner Dichtung hat begegnen wollen. Kein Moderner wird wohl an Artemis' spätem Auftreten Anstoß nehmen. Aber Euripides scheint doch einen solchen Tadel superkluger Beurteiler seines dramatischen Aufbaues vorausgesehen zu haben. So motiviert denn die Göttin ihre Zurückhaltung durch einen wunderlichen Rationalismus: die Götter binde eine gewisse Solidarität, sich gegenseitig nicht ins Gehege zu kommen!

Auch Euripides' Sophistik tritt unverkennbar hervor. Machen die Reflexionen Phaidras einen kaum sehr natürlichen Eindruck, so fallen vollends die Betrachtungen der Amme über ein anderes seliges, uns verborgenes Leben aus der Rolle; auch Rede und Gegenrede von Vater und Sohn sind ein Stück attischer Gerichtshof-Rhetorik.

Aber die packende Kraft der Tragödie wird durch diese unabweisbaren Schwächen nicht gebrochen. Der „Hippolytos" behandelt kein ausgedachtes Thema; Phaidras verbrecherische Liebe ist eine Wahrheit, ein Erlebnis. Man redet wohl von dergleichen nicht, aber jeder, der das Dasein kennt, weiß von solchen Vorgängen. Euripides hat hiermit eine gewisse Grenze in der Darstellung des Liebeslebens erreicht; sie zu überschreiten hat er ebenfalls einmal den Mut gehabt.

Das Drama, das den ersten Preis gewann, reizte Sophokles zu einem Konkurrenzstücke, von dem wir nur schattenhafteste Reste haben. Allein eine kleine Szene läßt sich daraus wirklich erkennen: Phaidra gestand dem Chore ihre Leidenschaft und verlangte von ihm die Verschwiegenheit, die Frauen gegenüber dem Weibe zieme. Das ist ganz euripideisch (S. 86); so hat Sophokles nicht nur den Gegenstand des jüngeren Dichters aufgegriffen, sondern scheint gelegentlich auch mit seinen Farben gemalt zu haben.

5. Euripides' weitere Tätigkeit in den ersten Zeiten des Peloponnesischen Krieges.

Die „Medea" war kein eigentliches Eifersuchtsdrama; es galt in der Hauptsache einem höheren Gefühl als dieser Leidenschaft. Darum führte hier der Dichter Medea und Kreons Tochter aneinander vorbei und stellte sie sich nie persönlich gegenüber. Ganz anders Euripides' „Andromache", in der zwei Nebenbuhlerinnen mit Wort und Tat einander offen zu schaden suchen, hier die sanfte Dulderin Andromache, deren Temperamentlosigkeit kennzeichnend genug ihrer Feindin gegenüber doch scharfe Stachelworte findet, dort Hermione, des Menelaos Tochter, die vor Eifersucht zischend die Troerin, das Kebsweib ihres Gatten Neoptolemos, in den Tod senden will. Jener weilt augenblicklich in Delphi; seine Abwesenheit benutzt seine rechtmäßige, durch ihre Kinderlosigkeit verbitterte und gegen die fruchtbare Andromache gereizte Gattin, um ihrer Nebenbuhlerin den Untergang zu bereiten. Sie findet bei ihrem aus Sparta herbeigeeilten Vater Menelaos nachdrückliche Hilfe, und als der uralte, aber noch sehr rüstige Peleus den Plan vereitelt, als Hermione in plötzlicher Reue und Verzweiflung vergehen will, erscheint Orestes, ihr Vetter, um ihr seinen Arm zu leihen. Er war früher einmal mit Neoptolemos' jetziger Gattin verlobt und mußte dann dem vornehmeren und reineren Bewerber weichen; dessen eingedenk läßt der durch seine Schicksale ganz Verwilderte seinen Feind durch die Delphier nicht ohne Zustimmung des Orakels ermorden. Diesem traurigen Ausgang der Dinge gibt aber zuletzt das Erscheinen der Thetis eine gute Wendung; der greise Peleus, der Sohn und Enkel hat scheiden sehen, erhält die Zusicherung der Unsterblichkeit und wird mit seinem göttlichen Sohne auf einer seligen Insel vereinigt.

Das Stück ist wieder ein Frauendrama, aber kein gutes, wie auch schon die Antike es nicht sehr hoch einschätzte. Keine der Gegnerinnen fesselt länger unser Interesse, weder Andromache noch Hermione mit ihrem schwächlichen Anfall von Reue. Dazu ein Dutzendprolog, dazu diese bewußt stilisierten und schematisch aufeinanderfolgenden Reden: Hermione—Andromache; Andromache—Menelaos; Menelaos—Peleus; Orest—Hermione. Alles ist berechnete Kunst und Sophistik, die nur nach dem Charakter ihrer Vertreter mehr oder minder unerfreulich — jenes besonders bei dem abscheulichen Menelaos — wirkt.

Und doch besitzt die mißlungene Tragödie eine besondere geschichtliche Bedeutung. Schon das Altertum hat sie in die ersten Zeiten des Peloponnesischen Krieges verlegt. Mit Recht, denn das Stück flammt von Spartanerhaß. Alles, was der Athener, der auf seine feine, wenn auch gebundene Sitte stolz war, dessen Staat wohl manchmal eine brutale, aber nie hinterhältige Politik trieb, gegen Sparta auf dem Herzen hatte, bricht glühend aus: bitterer Hohn trifft mehrfach die feindliche List und Trugsucht, mit Abscheu wird die zuchtlose Mädchenerziehung Lakoniens geschildert, wo dazu nur der Militarismus herrsche. Und da damals Sparta mit Delphi im Bunde stand, so schiebt der Dichter auch die Schuld an dem Morde der Tücke Apollons zu.

Die patriotische Flut der ersten Jahre des großen Krieges erfaßt somit auch Euripides, aber sie hebt ihn nicht zu den Höhen wahrer Dichtung empor. So

schildern weiter die „Herakliden" die Aufnahme von Herakles' Familie in Attika durch den edlen König Demophon, den Sieg des athenischen Heeres über die Krieger des die Herakliden verfolgenden Argivers Eurystheus, gewonnen durch die Selbstaufopferung eines tapferen Mädchens, der Heraklestochter Makaria, und führen uns den mannhaften Ausgang des Argiverkönigs vor. Das Stück ist voll von patriotischer Tendenz; die athenische Humanität wird nicht nur in der Aufnahme der Flüchtenden verherrlicht, sondern auch in der Milde, deren die attischen Sieger dem gefangenen Eurystheus gegenüber sich befleißigen; den Nachkommen der Herakliden, den Dorern, gilt eine nachdrückliche Drohung des Eurystheus, falls sie sich unterständen, das gastfreie Athen zu befehden. — Aber wieder durchwirkt die Sophistik das Stück in verhängnisvoller Weise. Die Reden sind samt und sonders hochrhetorisch; fast unerträglich ist es, den König Demophon sogar seine Disposition vortragen zu hören; die mutige Makaria, eine an sich sympathische Gestalt, nur etwas zu sehr auf die Erregung von Rührung angelegt, kommt zuletzt ins Philosophieren hinein; der alten Alkmene sind skeptische Zweifel über die Göttlichkeit ihres Sohnes Herakles nicht fremd, und Eurystheus entwickelt sich aus dem von uns schon genannten Grunde (S. 83) auf einmal zu einer recht achtbaren Persönlichkeit. Aber dem Frauenkenner ist die Gestalt der Alkmene, die mit weiblicher Unerbittlichkeit den Feind ihres Sohnes trotz alles gütlichen Zuredens tödlich haßt, doch wieder vorzüglich gelungen.

Die wildeste Rache einer Mutter schildert die „Hekabe". Es handelt sich um die Tat einer über alles Maß Gereizten. Hekabe muß ihre Tochter Kassandra als Kebsin des Agamemnon sehen, deren Schwester Polyxena fällt als Totenopfer für Achilleus, und wenn auch das ganze Hellenenheer der holden Todgeweihten vor und nach der Vollstreckung des furchtbaren Spruches höchste Ehre erweist, so ist dies kaum ein Trost für die unselige Mutter. Da aber wird noch ihr Sohn Polydoros, dessen Schattenbild uns im Prolog Mitteilung über dieses sein Schicksal macht, von einem Gastfreunde der Priamiden ermordet. Das übersteigt das Maß mütterlicher Leidenskraft; jetzt setzt der dämonische Rachedurst des Weibes ein, das mit findigster List sein Ziel zu erreichen weiß. Unterstützt von den troischen mitgefangenen Frauen, ermordet Hekabe die Kinder ihres Feindes und blendet ihn selbst; Agamemnon, des Griechenheeres Führer, billigt die Tat. Diese Entwicklung der dramatischen Handlung wie des Charakters der Königin widerlegt auch die Bemängelung der Zweiteilung des Dramas.

Bezeichnend für Euripides ist das Benehmen der Mutter bei jedem der beiden Verluste. Polyxenas Schicksal kann Hekabe noch eine sophistische Betrachtung über gute Abkunft und Erziehung entlocken, als es sich aber um die Rache an dem ruchlosen Mörder ihres Sohnes handelt, ist sie ganz und gar elementarer Mensch und sucht voll Verzweiflung nur nach Mitteln, um ihren Plan auszuführen. — Diesem tiefinnerster Bewegung entquollenen Drama fehlt denn auch der deus ex machina, und selbst jener Prolog des Schattenbildes bleibt erträglich, weil die Erscheinung von vornherein uns in Spannung auf die Wirkung setzt, die gerade dieser Mord auf die Mutter üben wird. —

Der Krieg hatte sich mittlerweile wenig erfreulich für Athen gestaltet. Das

attische Heer erlitt im Jahre 424 eine empfindliche Niederlage, der thebanische Feind weigerte sich, die Toten auszuliefern, Waffenstillstandsverhandlungen zerschlugen sich. Aus diesen Jahren, 422 oder 421, stammen die „Hiketiden", die, wohl zusammen mit dem „Erechtheus" aufgeführt, den Haß des Atheners gegen die Feinde, den Stolz des Patrioten auf sein Athen, diese schirmende Hochburg aller Verbannten und Verfolgten, aber auch die ganze Kriegsmüdigkeit des Dichters, der, wie er nachdrücklich betont, Freudigkeit zum Werke brauche, atmen und uns auch von seiner Abneigung gegen die vom Kriege lebende Demagogie Zeugnis ablegen. Dem Interesse aber, das wir so an der Stimmung des Euripides nehmen, entspricht wieder in keiner Weise unser ästhetischer Geschmack an dem Drama. Wenig Lob verdient in der Tat die Kritik des Dichters an den „Sieben" des Aischylos, dessen Fabel er dann doch wieder aufnimmt, freilich ohne sie irgendwie noch fesselnder behandeln zu können. Auch die Treue der Euadne, die, erhaben über alle griechischen Vorurteile, sich mit ihrem von der Gottheit gefällten und als Frevler gezeichneten Gatten verbrennt, selbstverständlich stolz auf die einzigartige Tat, ändert an unserem Urteile über diese neue patriotische Tragödie nichts.

Zu dieser Gruppe darf vielleicht noch der „Jon" zählen, den man wohl mit Recht vor das Jahr 415, den Zeitpunkt der sizilischen Expedition Athens, gesetzt hat. Das Drama macht den Eindruck stark athenischer Tendenz; feiert es doch den Ahnherrn der Athener, den Sohn Apollons und einer urathenischen Königstochter, die auch die Mutter der anderen griechischen Stammväter, aber von einem sterblichen Manne wird. Aber diese Tendenz ist mehr äußerlich, denn des Dichters eigenstes Empfinden hat aus dem Stücke doch wieder ein Frauendrama gemacht. Kreusa, von Apollon vor langen Jahren vergewaltigt, dann in kinderloser Ehe mit Xuthos verheiratet, sucht gemeinsam mit ihrem Gemahl Delphi auf, um von dem Herrn des Orakels, den sie gleichwohl noch tiefinnerlich haßt, einen Spruch wegen ihrer Kinderlosigkeit zu erhalten. Dort, an heiliger Stätte, weilt nun als Tempelhüter ihr und des frevelhaften, oft und nachdrücklich in dem Drama getadelten Gottes Sohn Jon, den Xuthos erst fälschlich als den seinen erkennen muß, und in dem zuletzt Kreusa nach mannigfachen Verwicklungen, die bis zu einem Mordanschlag der Mutter gegen Jon und einem Racheplan des Sohnes gegen Kreusa führen, ihr Kind wiederfindet; einen Rest von noch recht hinderlichen Unstimmigkeiten erledigt zuletzt Athena. Die ganze dramatische Entwicklung aber stellt die Dichtung schon fast unter die Familienstücke; mit wenigen kräftigen Änderungen ließe sich aus dem „Jon" beinahe eine Komödie gestalten. Ein tragischer Charakter entsteht allein durch die Möglichkeit des Mordes am Sohn und des Gegenschlages, den Jon gegen seine unerkannte Mutter plant; ein Motiv, das deutlich an Euripides' „Aigeus" und „Kresphontes" mit ihren ähnlichen, dicht am Verwandtenmorde vorbeiführenden Verwicklungen erinnert. — Auch das religiöse Problem redet wieder seine laute euripideische Sprache: Apollons Handlungsweise wird durch den eigenen Sohn und Tempelhüter des Gottes, den besonders anziehend geschilderten Jon, verurteilt und einer Gesetzübertretung bezichtigt. Freilich gibt sich der Gott die größte Mühe, die verwickelte Lage zurechtzurücken, aber es ist etwas ganz anderes, ob an dem ewigen Willen der sophokleischen Gottheit die mensch-

lichen Pläne zersplittern, oder ob ein euripideischer Olympier das von Sterblichen ihm gestörte Konzept wieder in Ordnung bringen muß und dann doch noch die Hilfe einer anderen Gottheit nötig hat.

Nur wie ein letzter Nachhall dieser patriotisch bewegten oder angehauchten Stücke bedünkt uns der „Herakles", jenes höchst merkwürdige Drama, in dem Athens Nationalheld Theseus eine so bedeutsame Rolle spielt. Die Tragödie zeigt die wohlbekannte Tendenz des Dichters gegen das überlieferte Heroentum, gegen den Glauben an die Volksgötter. Herakles' frühere Wundertaten benagt die rationalistische Kritik; die Götter, die sich an dem Helden versündigen, Hera und Iris, dazu Zeus, der sich im Gegensatz zu Herakles' wackerem Ziehvater, Amphitryon, um seinen angeblichen Sohn so wenig kümmert, erscheinen in ihrer ganzen, weit unter den Menschen stehenden Kläglichkeit. Der Heros selbst aber, der eben noch Weib und Kind vor der Vergewaltigung durch einen wüsten Tyrannen gerettet hat, stürzt plötzlich von dieser seiner Siegeshöhe tief in die Nacht mörderischen Wahnsinns, den der Dichter vortrefflich, aus medizinischer Kunde heraus, schildert, und kann sich, erwacht, nicht wieder zu sich selbst zurückfinden, bis ihn seines guten und dankbaren Freundes Theseus Zuspruch wieder emporhebt und die tapfere Erkenntnis gewinnen läßt, daß der Selbstmord Feigheit sei — vielleicht eine nicht unberechtigte Kritik an der Menge der Selbstmorde in den sophokleischen Dramen. So erwacht ein neues Heldentum in Herakles, der mythische Heros wird jetzt zum sittlich tapferen Manne, eine Umwertung, die wenig dramatisch ist, aber doch ihres Eindrucks nicht verfehlen kann.

Der tiefe Bruch, der durch so viele euripideische Stücke geht, springt auch im „Herakles" unmittelbar in die Augen. Der Dichter negiert die alten Gestalten und kann sie doch nicht ganz ausschalten. Besonders bezeichnend ist dafür die Erscheinung der Lyssa, der personifizierten Raserei. Hört man ihre ersten Worte, so glaubt man die Konfession eines seines langen blutigen Amtes überdrüssigen Henkers zu vernehmen, und dann vollzieht dieses Wesen seinen Auftrag doch wieder in unbegreiflich grausamer Freude am gräßlichen Werke. — Krasse Wunder, durch Götter bewirkt, die dann doch — man denke auch an Zeus' zweideutige Rolle — keine richtigen Gottheiten sind, tragischeste äußere Ereignisse laufen zuletzt aus in ein kurzes Seelendrama, dessen handelnde Personen freilich prachtvoll gezeichnet sind. Denn gegenüber den Göttern sind die Menschen des Dichters echt. Der tiefgebeugte Hauptheld des Dramas, den Euripides mit besonderer Kühnheit aus seiner bisherigen derben oder komischen Erscheinung zu einem so ganz anderen Wesen umgeschaffen hat; Theseus, der sympathische Beichtvater des von der Gottheit Vernichteten; Amphitryons ansprechende, nur etwas zu sehr als Prophet der Alterserfahrung sich bekundende Erscheinung; die lebensvolle Gattin des Herakles — das sind Persönlichkeiten von wahrer Daseinsfarbe. Aber eine Tragödie von geschlossener Einheit steht nicht vor uns.

Der subjektivste der griechischen Tragiker hat vielleicht den vorläufigen Mißerfolg auch dieses so undramatisch endigenden Stückes vorausgesehen. Denn wenn sein Chor erklärt, nie werde ohne Lieder sein Busen atmen, stets sein Scheitel bekränzt sein, so haben wir damit wohl das Bekenntnis des durch Fehlschläge nimmer zu entmutigenden Poeten selbst.

VII. Sophokles' spätere Stücke.

1. Die Trachinierinnen.

In bewußtem Gegensatz zum euripideischen „Herakles" und doch in einer gewissen anlehnenden Verbindung zu ihm stehen die sophokleischen „Trachinierinnen", deren Zeit sich, wie man jetzt wohl allgemein annimmt, nur nach ihm, dessen Aufführungszeit ja auch nur annähernd berechenbar ist, orientiert. Ebenso ist man sich einig, daß der alte Dichter aus einem seiner früheren Stücke, der „Fußwaschung", das den tragischen Ausgang des Odysseus vorführt, Motive entnommen hat. Die unmittelbare Quelle aber der Tragödie war ein altes Epos, das die Handlung und die Persönlichkeiten in ihren Hauptzügen enthielt; der Poet hat dann mit einigen kräftig durchgreifenden Änderungen etwas ganz Neues, wahrhaft Tragisches geschaffen, dem freilich, wieder kennzeichnend für den auf starke szenische Wirkung hinarbeitenden Meister, einige technische Mängel und auch sonstige Unwahrscheinlichkeiten anhaften.

Der Prolog des Dramas ist nicht ohne Beziehung zur euripideischen Kunstform. Und doch erscheint in dieser Selbstdarstellung der Deianeira, der nicht mehr jungen, oft und lange verlassenen Gattin des fahrenden Helden Herakles, die bald berichtend, bald klagend, bald beides vereinigend von ihrem schweren Eheleben Kunde gibt, der Brauch des jüngeren Dichters weit über sich selbst hinausgehoben. Dann bespricht sich die Redende mit ihrer Amme und ihrem Sohne Hyllos, danach mit dem Chore, der unter einem Liede voll Erwartung des heimkehrenden Heros eingezogen ist, über alles, was sie bekümmert. Die Amme rät ihr, ihren Sohn Hyllos auf Kunde nach dem Vater auszusenden, eine merkwürdig verspätete Maßregel; dem Chore, der bald treu zu ihr steht wie der der „Medea" zu seiner Herrin, schildert Deianeira fortfahrend ihren tief erregten Seelenzustand, der noch durch ein Orakel gesteigert werde, das Herakles seiner Gattin zusammen mit seinem letzten Willen beim Scheiden schriftlich aufgezeichnet hinterlassen habe. Dieser Spruch soll jetzt so oder so in Erfüllung gehen, Tod oder ein Leben ohne Mühsal verheißend; die Ungewißheit darüber quält die Harrende aufs schmerzlichste. — Doch in schneller, echt sophokleischer Entwicklung der Dinge scheint sich der dunkle Himmel dieser Ehe plötzlich zu klären. Ein Bote meldet die glückliche Heimkehr des lange Entbehrten; von der frohlockenden Deianeira aufgerufen, singt der Chor ein jubelndes Danklied, eine Art Hochzeitsgesang zur Feier der bald wieder vereinigten Gatten. Die allgemeine Freude zu steigern, stellt sich jetzt auch Herakles' Diener Lichas ein, der Näheres, in umständlicher Botenweise, über die letzte Fahrt des Helden berichtet und auf Befehl seines Gebieters der Herrin die gefangenen feindlichen Frauen, darunter die Königstochter Jole, vorführt und ihrer Fürsorge empfiehlt. Ein eigentümlich tragisches Gefühl des tiefen Mitleids zieht Deianeira zur stumm in Tränen zerfließenden Jole; bald aber erfährt sie durch den ersten Boten, der sich verpflichtet fühlt, Lichas' verlogen unvollständigen Bericht zu ergänzen, welche Bewandtnis es mit der schönen Gefangenen habe: allein um ihretwillen hat Herakles den letzten Feldzug unternommen, sie ist seine Geliebte. Lichas muß not-

gedrungen beichten; Deianeira sucht sich zu fassen und ihre natürliche Eifersucht zu bekämpfen, zu der sie in einem längeren Eheleben mehrfach Veranlassung gehabt zu haben bekennt, und es gelingt ihr in der Tat, das heftige Gefühl der Erbitterung zu überwinden und sich zum Mitleid gegen das gefangene Mädchen, „dessen Schönheit sein Verderben war", umzustimmen. Dann verläßt die schwer getäuschte Frau mit Lichas die Orchestra, um dem Diener ein Geschenk für seinen Herrn mitzugeben. Die Frauen schildern in einem Liede nach echter alter Chorweise den Kampf des Heros um seine jetzige Gemahlin. Aber Deianeira kann sich doch noch nicht ganz beruhigen; ihre Eifersucht auf die Nebenbuhlerin, deren jugendschöner Erscheinung gegenüber die Alternde sich als die Schwächere fühlt, bricht wieder aus und damit auch ihr Unwille gegen Herakles. Gleichwohl, sie will sich bezwingen, will auch ihrem Leide abhelfen. Sie beabsichtigt, ihren Gatten durch einen Liebeszauber an sich zu fesseln, ihm ein vom Blute des Kentauren Nessos, der von Herakles' Hand fiel, getränktes Festgewand zu senden. Der Chor möchte nach der Erzählung seiner Herrin die Sache doch nicht ganz unbedenklich finden, aber Deianeira, die auf einmal weiß, daß man das Zauberkleid noch nicht dem Sonnenbrande oder der Feuerwärme aussetzen dürfe, legt vertrauensvoll das Schmuckstück in die Hände des Dieners, dem sie es ja eigentlich schon vorher hinter der Szene übergeben hat: wieder also wird, wie in der „Antigone" das Gebot des Königs, etwas im Grunde schon Geschehenes, noch einmal dramatisch vollzogen. — Aber auffallend schnell wird die unselige Frau, die nach der Absendung des Dieners in das Haus zurückgekehrt ist, des mit diesem Geschenke verbundenen Verhängnisses inne. Denn bald zum Chore, der soeben ein Lied der Sehnsucht nach Herakles gesungen, heraustretend, erzählt Deianeira umständlich, welch unheimlich giftiges Aussehen ihr soeben eine mit dem Blute des Kentauren gefärbte Wollenflocke gewiesen habe, die sie dem Sonnenlichte ausgesetzt. Und erst jetzt fällt ihr plötzlich ein, daß unmöglich von jenem feindlichen Kentauren, der ihr geraten, sein Blut als Liebeszauber aufzubewahren, etwas Gutes kommen könne. Und sofort bricht denn auch das Unglück auf sie ein; die Erfüllung ihrer Ängste vollzieht sich unmittelbar. Hyllos erscheint und berichtet in jugendlich schonungsloser Weise, wenn auch nach antiker Botenart in fast „behaglicher" Breite, wie man seine Erzählung treffend genannt hat, von der entsetzlichen Wirkung des unheilvollen Gewandes, dessen Feuerkraft Herakles' Leib unter unsäglichen Schmerzen verzehre; er endet mit einem Fluche auf die Mutter und ihre Tat. Wieder, wie Jokaste, wie Eurydike, entfernt sich auch Deianeira im höchsten stummen Schmerze, um dann drinnen im Palaste ähnlich wie Alkestis von ihrem Ehebette pathetischen Abschied zu nehmen und zuletzt sich den Tod zu geben. — Bald erblickt dann Hyllos seinen Vater, auf einer Bahre liegend, in tiefen Schlaf versunken, ein Zustand, in dem man, weil die physischen Voraussetzungen dazu fehlen, die äußerliche Nachahmung der Schlafszene im euripideischen „Herakles" hat sehen wollen. Erwacht jammert der Heros in heißem Seelenschmerz über diesen seinen elenden Ausgang, stöhnt in schweren körperlichen Qualen, deren Ausdruck lebhaft an den leidenden Odysseus der „Fußwaschung" erinnert; in fast tierischer Raserei tobt er gegen seine arme Frau, deren Selbstmord er nur deswegen bedauert, weil sie ihm mit dieser Tat zuvorgekommen sei. Endlich aber erfährt er das Nähere über das tödliche Gewand

und erkennt damit die Wahrheit des Orakelspruches. Jetzt völlig gefaßt und als ein beruhigt Sterbender ein anderer geworden, gibt er seinen letzten Willen kund: Hyllos muß trotz alles Sträubens versprechen, Jole zu heiraten, und seinen noch lebenden Vater auf den Scheiterhaufen legen. Der seiner beiden Eltern so entsetzlich schnell beraubte Jüngling bricht nach Entfernung des Herakles in heftige Schmähungen gegen die Gottheit aus; aber der Chor weist ihn zur Ruhe, denn auch in allem diesen sieht er Zeus' Walten.

Wir erkennen die Mängel des Stückes, die auf dem Gebiete der Technik und auch einmal der Psychologie liegen, nie aber uns veranlassen dürfen, über das Drama den Stab zu brechen, wie es gelegentlich geschehen ist. Denn wir haben es mit einer wahren Tragödie zu tun. Wir dürfen den euripideischen Herakles gar nicht mit dem sophokleischen vergleichen; in den „Trachinierinnen" bildet Deianeira den Mittelpunkt, ihr Gatte ist nur ihre Schicksalsfunktion. Nach längerer, entsagungsvoller Ehe noch so zu lieben, von heftiger Eifersucht nur vorübergehend berührt, des Loses der Frau eingedenk mit der Nebenbuhlerin als der ebenfalls schwer Getroffenen noch Mitleid zu empfinden, und, nur bedacht, den Gatten zu gewinnen, gerade durch das gewählte Mittel den Geliebten zu vernichten: das ist und bleibt hohe Tragödie. Deianeiras Gestalt wird stets unendlich ergreifend und anziehend wirken, obwohl nicht zu verkennen ist, daß ohne die euripideischen Konflikte zwischen Mann und Weib Sophokles kaum diese Ehetragödie hätte schaffen können.

Auch die religiöse Gesinnung des Dichters kommt zu einem besonders schönen Ausdruck. Sophokles ist nicht engherzig, er versteht es ganz, daß unter dem schweren Leide der Glaube an die Gottheit, namentlich im jugendlichen Herzen zusammenbrechen kann, und so läßt er seinen Hyllos Worte der Entrüstung gegen die Himmlischen sprechen. Aber sofort setzt die Entgegnung der trachinischen Frauen ein; in diesem einfachen Bekenntnis zu Zeus ruht des Dichters ganzes religiöses Bewußtsein.

2. Elektra.

In einer gewaltigen Trilogie war das Schicksal des Atridenhauses an dem attischen Publikum vorübergerauscht; Aischylos hatte einen stolzen, siegreichen König unter der Mörderhand seines Weibes verbluten lassen; die Rache, durch Götterspruch geboten, war gefolgt, unter nachdrücklicher Beteiligung der Gottheit endlich eine Sühne dieser entsetzlichen Tat wider die Natur gefunden worden. Gegenüber den aischyleischen Trilogien, deren aufeinander angewiesene Einzelstücke oft für sich keine wirkliche künstlerische und inhaltliche Abgeschlossenheit zeigen, schafft Sophokles in einem einzigen Drama ein zusammengedrängtes Ganze, das trotz häufiger Widersprüche eine kraftvolle Einheit bleibt.

Die Handlung der „Choephoren", jener an Schönheiten überreichen und doch zuweilen archaisch schleppenden Tragödie, hat Sophokles in der „Elektra" neu dramatisiert. Der Prolog, gesprochen von Orest und seinem Pädagogen, gesungen von der einsamen Elektra, führt uns unmittelbar in die ganze Situation hinein; echt sophokleisch wird die Beratung und Beschlußfassung über die nötigen Maßnahmen, die ja längst hätten besprochen sein müssen, in einer Szene zwischen dem Erzieher des Prinzen und dem wieder als stumme Person erscheinenden

Pylades vorgeführt.[1]) Man entscheidet sich demgemäß, den Bewohnern des Palastes durch den Pädagogen die ihnen sicher willkommene Nachricht von Orests Todessturz bei einem Wagenrennen bringen zu lassen. Aus dem Herrenhause lassen sich mittlerweile, ganz ähnlich wie in der „Medea", die Schreie der gequälten Königstochter vernehmen; eine Begegnung mit ihr, die Orest befürworten möchte, wird durch den Erzieher verhindert: dieses Zusammentreffen bleibt der großen, ergreifenden Erkennungsszene vorbehalten. Da erscheint Elektra, nicht mehr jenes einfache, fromme, tiefgebeugte Mädchen der „Choephoren", die um den Vater klagt, als ob er erst gestern ihr entrissen sei, sondern eine Persönlichkeit, die in bewußter Verbitterung ein Leid trägt, das ihr allereigenstes Dasein aufs schwerste drückt und gefährdet. Gewiß nimmt die Trauer um den Vater in ihren Gefühlen den ersten Platz ein, aber in deren Gefolge melden sich auch andere nicht minder bittere Empfindungen an: das verruchte Mörderpaar verkümmert der Unseligen ihren weiblichen Beruf; ehelos, kinderlos — wir kennen diese Klage aus der „Antigone" — soll sie durchs Leben gehen. Zugleich aber spricht der Dichter, der mit ein paar Strichen diese ergreifende Gestalt so lebendig vor uns hingestellt hat, durch sie sein ganzes ethisches Programm aus: wenn die Bösen nicht Strafe finden, so ist Scham und Frömmigkeit überhaupt dahin.

Nach langen Sängen und Gegensängen zwischen Elektra und dem mittlerweile eingezogenen Chore berichtet die Königstochter von ihrer Behandlung durch die Mutter und deren Angst vor Orestes' Rache, auf die Elektra selbst nicht mehr zu hoffen wagt. Da stellt sich ihre Schwester Chrysothemis ein, eine jener sophokleischen Kontrastgestalten, in gewissem Sinne vergleichbar mit Ismene, obschon dieser an innerem Wert nicht an die Seite zu stellen: nachgiebig, freundlich, nicht ohne schwesterliches Gefühl, aber ganz und gar nicht fähig zu tiefer Sympathie wie die Thebanerin. Sie hat immer allerhand Neues zu bringen, Böses wie Gutes, sie meldet einen verruchten Anschlag des Mörderpaares, Elektra in ein Gefängnis zu bringen, wo sie die Sonne nicht bescheine, zugleich aber berichtet sie von einem schreckenden Traum der Mutter, die daraufhin die Seele des von ihr ermordeten Gatten durch Opfer versöhnen wolle. Elektra, anfänglich schroff gegen die der Klytaimestra und dem Aigisthos gefügige Schwester und ganz ungeschreckt durch die furchtbare Drohung, von der übrigens später nicht wieder die Rede ist, weiß, da das Vorhaben der Mutter sie mit der Hoffnung auf eine günstige Wendung erfüllt, nun mit freundlichen Worten die Vollziehung der Spende durch Chrysothemis zu hintertreiben. Die Schwestern trennen sich; Elektra bleibt zurück, um nach einem ziemlich wesenlosen Chorgesang über die kommende Rache und den uralten Frevel des Atridenhauses in einen Redekampf mit ihrer sich jetzt einstellenden Mutter einzutreten, den man nach allem Vorausgegangenen doch nicht unmotiviert nennen darf, wie man neuerdings getan hat. Freilich ist's ein Agon, der nicht unbeträchtlich an Euripides' Weise erinnert; Elektra redet sogar nicht ohne eine etwas unbehaglich fühlbare Disposition. Aber sie weiß die Mutter zu treffen; keine der Anklagen, die die Tochter in ihrer vollen Vernichtungswut gegen Klytaimestra schleudert, ist ent-

1) Echt sophokleisch: vgl. oben S. 99.

setzlicher als der Vorwurf: bin ich böse, so habe ich das von dir, unter schimpflichem Drucke bin ich schimpfliches Tun gewohnt geworden! Einen solchen Schlag kann selbst diese Mutter nicht erwidern, sie bricht den Wortwechsel ab und wendet sich zum Opfer, indem sie an den Gott ein verstohlen dunkles Gebet richtet, den wahren Erguß einer Verbrecherseele.

Jeder sophokleischen Peripetie geht eine dieser entgegengesetzte trügerisch freudige oder auch traurige Gestaltung der Lage voraus. Einsam und finster steht Elektra im düstern Bewußtsein ihres eben gewonnenen Sieges auf der Orchestra, Klytaimestra murmelt kniend ihr ruchloses Gebet: da bringt der Bote, in sicherer Überzeugung, etwas Willkommenes zu melden, der Mörderin die Kunde von Orests Tod beim Wagenrennen. In prachtvoller, mit echt griechischer Vertiefung in Einzelheiten vorgetragener Beschreibung gibt er ein Bild des erschütternden Vorganges; die lange, beredte Darstellung soll durch ihre eindringende Überzeugungskraft hier die schlimme Mutter sicher machen, dort die traurige Schwester aufs tiefste beugen und zu verzweifeltster Tat veranlassen: ein Meisterwerk dramatischen Zielbewußtseins und dramatischer Form! — Klytaimestra, die bei der ersten kurzen Nachricht vom Tode ihres Sohnes kein Gefühl als das der Spannung auf die Einzelheiten geäußert hat, fühlt vorübergehend, durch die Schrecklichkeit der Schilderung bewegt, einen gewissen Zwiespalt ihrer Empfindungen, aber sehr schnell kehrt das Bewußtsein der Erleichterung bei ihr zurück und wächst sich dann bezeichnend schnell zu bitterem Triumph über Elektra aus, der sie die kurz zuvor erlittene, schwere Niederlage nicht vergessen hat. Vernichtet bleibt die Jungfrau zurück, der der Chor mit den bekannten schwächlich allgemeinen Trostworten naht. Da stellt sich wieder Chrysothemis ein, ihrer früheren Rolle, irgend etwas Neues zu melden, getreu — also durchaus nicht ohne dramatische Notwendigkeit und Wirkung, wie man gesagt hat. Sie erzählt ganz im Stile eines Botenberichts vom Funde der Locke und den Fußspuren am Grabe. Aber während die aischyleische Elektra von ihrer eigenen Entdeckung sofort überzeugt ist, zuckt die sophokleische bei dieser Rede der leichtgläubigen Schwester verächtlich die Achseln: so wird die Peripetie auch mit meisterhafter Psychologie vorbereitet. Chrysothemis, von der Schwester aufgeklärt, stürzt, beeinflußbar und haltlos, aus allen Himmeln und glaubt augenblicklich an die falsche Nachricht. Aber die steigende Teilnahme, die sie jetzt am Schicksal des Hauses nimmt, veranlaßt Elektra, Chrysothemis nun ihr Innerstes zu enthüllen und ihr von einem Plane Mitteilung zu machen, dessen Plötzlichkeit und Tollkühnheit allerdings aufs stärkste überraschen müssen. In wohl disponierter Rede, mit kluger Absicht der Chrysothemis auch deren eigene hoffnungslose Zukunft vorführend, sucht sie die Schwester für die Ermordung des Aigisthos zu gewinnen. Natürlich fährt Chrysothemis entsetzt zurück, und sofort ist wieder die alte Entfremdung zwischen den Schwestern da, über die der Chor sein hilfloses Bedauern ausspricht.

Die Welle des Dramas scheint zu verebben. Aber es ist die Stille vor dem Sturm. Denn jetzt erscheint Orestes, die Trugurne mit den angeblichen Überresten des Verunglückten im Arm. Er erkennt zunächst die Schwester nicht; erst da sie sich auf das Gefäß wirft und in ergreifendster Rede krampfhaft alles an sich drückt, was ihr von dem geliebten Bruder noch geblieben scheint, zerreißt

dieser unvergleichliche Gefühlsausbruch das Dunkel zwischen den Geschwistern. In innigsten Worten und, weil die Rede nicht mehr genügt, in hellaufstönendem Gesange spricht Elektra zum Wiedergewonnenen, in Freude und Leid, wie es nur eine von schwerstem Drucke endlich befreite Seele vermag. Im Genusse des Augenblickes vergißt das Weib alles um sich her; der Mann, der nichts Ähnliches gelitten, vor dem noch seine ganze Aufgabe steht, bleibt gefaßter. Aber auch ihn wie die Schwester muß der Pädagoge zur Besinnung aufrufen und mahnen, nicht im Überschwange der Gefühle des Handelns zu vergessen. Sein Eingreifen verschafft der Elektra eine zweite Erkennung: ja, er selbst ist's, der wackere Alte, der einst beide Geschwister bei dem Zusammenbruch des Hauses gerettet hat.

Rasch vollzieht sich die Katastrophe. Elektra hat die Männer zu ihrer tödlichen Tat ins Haus geleitet und stürzt nun auf die Orchestra hinaus, um womöglich den noch abwesenden Aigisthos bei seinem Eintreffen zurückzuhalten. Bald ertönen die Weherufe der schwer geängstigten und dann vom Schwerte getroffenen Mutter aus der Skene; Elektra ruft dem Bruder drinnen das grausige Wort zu: Schlag noch einmal zu! Der Muttermord ist geschehen, die Geschwister verlieren über das Ungeheure keine langen Worte mehr; denn nun gilt es noch des Aigisthos habhaft zu werden, dessen Ermordung, im bewußten Gegensatze zu der kurzen Klytaimestra-Szene sehr viel länger ausgedehnt, uns den der Sage wohlbekannten Schwächling vorführt, der in seiner Feigheit noch viel Worte machen muß. So werden wir ein wenig durch diesen letzten Vorgang über das frühere entsetzliche Ereignis hinweggetragen. Zum Schlusse spricht Orestes seine moralische Genugtuung über diesen Ausgang aus, und der Chor stimmt ihm zu.

T. v. Wilamowitz, dessen eindringende Untersuchungen uns manchen besonders dankenswerten Aufschluß über Sophokles' dramatische Technik gegeben, hat mit vollem Rechte in der Erkennungsszene die Erfüllung der poetischen Hauptabsicht erkannt. Vorbereitet durch die furchtbare Enttäuschung, die die falsche Meldung von Orests Tode verursacht, bildet der Auftritt, in dem Elektra über dem wiedergefundenen Bruder alles, Vergangenheit und nächste Zukunft, zu vergessen scheint, den Höhepunkt des Dramas.

Der unendliche sittliche Wert der griechischen Tragödie beruht zu einem großen Teil in der Vertiefung jenes elementaren Verhältnisses, das Familienmitglieder verbindet. Innerhalb der sieben erhaltenen Stücke hat Sophokles allein dreimal die Liebe von Bruder und Schwester zur Darstellung gebracht, in der „Antigone", der „Elektra", dem „König Ödipus", durchweg gleich natürlich, jedesmal ganz verschieden. Dieses edle Gefühl, das auch Euripides verherrlicht, aber charakteristisch genug auch einmal denaturiert hat, gewinnt bei Sophokles idealste Erscheinungsform. Seine Elektra muß Schwereres durchmachen als die des Aischylos, dessen Klytaimestra sich wohl durch den Tod des Sohnes von einer Last befreit fühlt, nicht aber gegen die eigene Tochter so Unmenschliches plant wie die mit ihrem abscheulichen Buhlen auf Tod und Leben einige sophokleische Rabenmutter. Darum findet denn auch diese Elektra durch den Willen der Götter am Herzen des Bruders eine noch trautere Heimstätte als die aischyleische.

Der Wille der Gottheit ist es, der zwei Schandtaten eines Weibes, den ausgeführten Gattenmord und den geplanten langsamen Kindesmord rächt; das Geschehende ist das Werk der himmlischen Mächte. Apollon hat den Spruch gegeben, darüber werden nicht mehr viele Worte verloren; der Traum der Klytaimestra zeigt den Willen der Götter; wenn die entmenschten Mörder nicht büßen, ist es, so hörten wir Elektra klagen, mit der Frömmigkeit auf Erden vorbei. —

Gegen diese „Elektra" wendet sich Euripides in seiner gleichnamigen Tragödie, die man etwa dem Jahre 413 zuschreibt. Denn wenn auch die angeblich unfehlbare philologische Methode über die zeitliche Folge inhalts- oder wesensverwandter literarischer Schöpfungen noch keineswegs immer zu entscheidenden Ergebnissen geführt hat, so scheint doch der Fall der beiden „Elektren" nach langem Kampfe über die Priorität der Dramen und trotz eines noch immer nicht völlig verstummten Widerspruchs gegen die frühere Datierung des sophokleischen Stückes entschieden zu sein. Die Gestalten der Klytaimestra und Elektra sind bei Euripides geradezu Protestpersonen gegenüber den sophokleischen, und die ganze sittlich-religiöse Tendenz atmet scharfen Widerspruch gegen die Anschauung des Nebenbuhlers, dessen Motivierung des Muttermordes er nachdrücklich verwirft.

Das Drama dieses wunderbaren Dichters, der uns so oft in das tiefste Innere des menschlichen Herzens blicken läßt und dann wieder auf die platten Niederungen des allergewöhnlichsten Lebens führt, ist eines seiner allerschwächsten Stücke. Die Misere von Alltagsmenschen, die, in heroische Situationen hineingestellt, ihnen nicht gewachsen sind, umdünstet uns hier. Elektra ist mit einem armen Manne von guter Familie verheiratet, der, entsprechend seiner Abkunft, nobel genug denkt, um von seinen ehelichen Rechten keinen Gebrauch zu machen; die Königstochter, ihrem Gatten übrigens mit einer von diesem erwiderten sentimentalen Schätzung zugetan, macht sich um eine anständige Bewirtung ihrer vornehmen Gäste Orest und Pylades Sorgen, die sich der Landmann durch eine erhebende Betrachtung über Reichtum und Armut verklärt. Die Heroine eines Sophokles ist so tief heruntergekommen, daß sie trotz ihres noch jungfräulichen Zustandes ihrer Mutter ein Wochenbett vorspiegelt, um Klytaimestra, deren natürliche Gefühle durchaus noch nicht ganz erstorben sind, zu einem Besuche zu veranlassen und so in ihre Gewalt zu bekommen. Und, wenn auch nicht ohne eine gewisse Scheu und das Bewußtsein einer gemeinen Handlungsweise, tritt Elektra an die Leiche des Aigisthos heran, um den Toten in langer rhetorischer Invektive zu beschimpfen. Haltlos ergibt sie sich nach der Tat zusammen mit ihrem Bruder der vor dem Muttermorde lange gezaudert hatte, der Reue, die auch schon Klytaimestra über ihren Frevel empfunden hatte. So fällt das verdrießende Drama ganz auseinander und erhält vollends den unbefriedigendsten Abschluß durch die Erscheinung der Dioskuren, die diese widerwärtige Elektra noch zu versorgen sich gedrungen fühlen und sie der stummen Geleit- und Schattengestalt des Pylades aufhalsen, mit dem wir freilich dementsprechend nur wenig Mitleid zu empfinden brauchen. Ja, ein fast verdrossenes Drama! Denn der Dichter hat es sich auch nicht entgehen lassen, neben Sophokles Aischylos zu bekämpfen, jenen bekannten Lockenfund und die Entdeckung der Fußspuren am Grabe einer Kritik durch Elektra zu unterwerfen und beides als technisch un-

möglich ablehnen zu lassen. Wieviel poetischer und einfacher war dagegen die sophokleische Szene!

Die Gestalt der Elektra hat mannigfache Schicksale gehabt, immer wieder, bis auf die jüngsten Zeiten die poetischen Geister der verschiedensten Nationen, der Franzosen, Engländer, Italiener, Deutschen beschäftigt, aber niemals entstand eine wirklich reine Schöpfung. Am abstoßendsten wirkt die geniale Tragödie Hugo von Hofmannsthals, in der uns, wie Heinemann treffend bemerkt, mit Ausnahme gerade Orests nur Kranke entgegentreten. Alles ist hier, entsprechend einem modernen Zuge, auf das Sexuelle eingestellt, dies spricht hier stets das letzte Wort; bis auf die Gebärdensprache herab ist Elektra ein an richtiger Hysterie leidendes Weib. Der Dichter, der mehrere Züge von Sophokles entlehnt, hat „nicht ohne eine gewisse Lust einen Gegensatz zu der verteufelt humanen Atmosphäre der Iphigenie Goethes" schaffen wollen: das wenigstens ist ihm voll gelungen. Doch ist es hier nicht unseres Amtes, eingehende Kritik an einem Schaffen zu üben, dessen Idealismus wenigstens wir unbedingt anerkennen müssen.

3. Philoktetes.

Es ist bekannt, wie fein Lessing den sophokleischen Philoktet gekennzeichnet hat, und es sollte bekannt sein, wie Goethe, stets Breite und Tiefe verbindend, sich über der drei attischen Koryphäen Philoktetdramen, von denen er die verlorenen des Aischylos und Euripides gern restauriert hätte, ausgesprochen hat: „Bei diesem Sujet", sagt er[1]), „war die Aufgabe ganz einfach: nämlich den Philoktet nebst dem Bogen von der Insel Lemnos zu holen. Aber die Art, wie dieses geschieht, das war nun die Sache der Dichter, und darin konnte jeder die Kraft seiner Erfindung zeigen und einer es dem anderen zuvortun." Einfach wie stets und mit elementarer Klarheit setzt dann Goethe die verschiedenen Möglichkeiten auseinander und zeigt an dem antiken Beispiele, wie es die jetzigen Dichter auch machen sollten, leider aber es an Geist und großem Talente fehlen ließen.

Obwohl Aischylos' und Euripides' Philoktetdichtungen nur in unsicheren Umrissen und wenig lebhaften Farben kenntlich sind (S. 92), wäre es doch nicht zu kühn, entgegen dem Urteil des ästhetisch nicht ungebildeten Rhetors und Philosophen Dion, der uns über jene beiden verlorenen Dramen Auskunft gibt und keinem der drei Tragiker die Palme zu reichen wagt, die Überlegenheit des sophokleischen Stückes zu behaupten. Freilich dürfen wir diese nicht nur aus der Wertung des „Leidensheros" (Klein) Philoktet ableiten; denn diese Heldenhaftigkeit kann auch schon die aischyleische Gestalt im höchsten Maße gezeigt haben. Dagegen aber steht fest, daß Sophokles, der sowohl aus dem Epos wie aus seinen tragischen Vorgängern manches entnommen hat, durch die von ihm eingeführte und gerade so geschaffene Figur des Neoptolemos einen Meisterschlag von unvergleichlicher Kraft geführt hat, er, der fünfundachtzigjährige Dichter des im Jahre 409 aufgeführten Dramas. Und weiter: spurfest und treu hat der lebensvolle Greis, den die nichtswürdige Demagogie seiner Vaterstadt noch vor kurzem in ein peinliches Verhör verwickelt hatte, sich zu den Idealen seines Lebens, zum Glauben an die Gottheit und den Adel der Men-

1) Gespräche mit Eckermann: 31. Januar 1827.

schennatur gegenüber dem Nützlichkeitsfanatismus und der moralischen Grundsatzlosigkeit so vieler bekannt.

Denn kaum ein Naturalist unserer Zeit hätte von diesen Lastern ein sprechenderes Bild geben können, als Sophokles in seinem Prolog, der uns des Odysseus' Verführungswerk an dem jungen Achilleussohn Neoptolemos schildert. Der Jüngling wie der Besitzer des furchtbaren Heraklesbogens, Philoktet, sind die durch einen später angeführten Seherspruch bezeichneten künftigen Besieger Troias; der einst von Odysseus auf dem ganz unbewohnten Lemnos ausgesetzte, an einem unheilbaren Schlangenbisse leidende Philoktet soll durch Neoptolemos zur Unterstützung seiner Landsleute veranlaßt werden, die ihn vor langen Jahren eben diesem Elend preisgegeben hatten. Da bei ihm Überredung oder Gewalt nichts ausrichten würden, muß an deren Stelle die List treten. Zu diesem Zwecke sucht der schlaue Ithakerfürst seinen zunächst alle Ränke verschmähenden jungen Begleiter zu bestimmen, daß er sich durch eine Lügenerzählung in das Vertrauen des einsamen Helden einschleiche und den Bogen in seine Hand bekomme. Dieser sein erster Anschlag gelingt ihm. Denn er versteht sich auf die „Pädagogik des Lasters", er läßt kein Mittel unversucht. Er gibt seine eigene Selbstachtung völlig auf, er kehrt nur den alten Praktiker hervor, der um des Nutzens willen auch einmal schlecht sein müsse, er weiß den Jüngling, dessen Wahrhaftigkeit er ja alle Achtung erweisen will, durch Schmeichelei und endlich durch den Appell an seinen Ehrgeiz zu gewinnen. Wie Neoptolemos freilich sich in den Besitz des Bogens setzen soll, vernehmen wir nicht. Dagegen beabsichtigt Odysseus, ihm die ungewohnte Aufgabe der Verstellung durch die Sendung eines Schiffsherrn zu erleichtern, der zur Überbringung einer Nachricht angestiftet wird, aus welcher sich Neoptolemos in seinen Verhandlungen mit Philoktet das Nötige zu seinem Trugwerke entnehmen soll. So etwa liegt der Fall; über den genaueren Inhalt des Seherspruches selbst und über Odysseus' nähere Absichten, seinen Feind zur freiwilligen Teilnahme am Kriege gegen Ilion zu bewegen, hören wir keine Einzelheiten, sondern müssen uns alles dies erst aus dem späteren Verlaufe des Stückes und allerhand Andeutungen zusammensetzen. Ebenso fällt es auf, wie man mit vollstem Rechte betont hat, daß Neoptolemos später plötzlich mehr weiß, als er von seinem älteren Kameraden im Eingange des Stückes erfahren hat, ohne daß er irgendwelche Aufklärungen inzwischen empfangen haben kann. Aber ganz ähnliche Unstimmigkeiten fanden wir auch in den „Trachinierinnen."

Es folgt das Zusammentreffen des Kranken und des Jünglings. Mit großer Kunst läßt der Dichter den Neoptolemos das Lügenmärchen von seiner Heimkehr, zu der ihn seine schmachvolle Übervorteilung durch die Atriden und Odysseus bewogen habe, nur stoßweise berichten, bis er dann, sicher auf der Bahn der Lüge geworden, sich in einer Trugphantasie ergeht, die selbst Odysseus rühmen würde. Philoktet dagegen, erfreut, auf dem ganz unwirtlichen Eilande endlich wieder einmal Menschen zu sehen, gibt bald eine ausführliche, hie und da auch rhetorische Schilderung seiner Qual, eine Darstellung des Elends, die den modernen Leser aufs lebhafteste an das schreckliche Schicksal der Aussätzigen erinnern könnte. Das Gespräch erweckt in uns die peinlichste Stimmung. Philoktet, bei allem Hasse gegen die Atriden und Odysseus so arglos und in sei-

ner furchtbaren Einsamkeit heiß nach Kunde von der Außenwelt verlangend, begleitet jede neue Mitteilung, die ihm sein Besucher macht, mit Bezeigungen lebhaftester Teilnahme; auf der anderen Seite redet Neoptolemos, voll bösen Gewissens, bald ganz kurz und knapp, bald in breiter Suada, ja, er findet sogar den Mut zu allerhand Sentenzen. Schließlich muß er, im Verfolg seines bisherigen Berichtes über seinen Konflikt mit dem Heere, den letzten Schlag wagen und von seiner Abreise sprechen. Diese Mitteilung hat denn auch die gewünschte Wirkung; der Verlassene fleht den Jüngling in unendlich ergreifenden Worten an, ihn mitzunehmen, einerlei wie: niemanden wolle er ja belästigen, nur mitgenommen werden; gelähmten Fußes fällt er flehend vor Neoptolemos nieder. Die Bitte, vom Chore befürwortet, findet bei dem Achilleussohne nach einigem Zaudern Gewährung, aber die überströmende Dankbarkeit des scheinbar Geretteten wälzt auf Neoptolemos' Herz neues Schuldbewußtsein. Da, gerade als ihm Philoktet seine Höhle zeigen will, erscheint der von Odysseus angestiftete Schiffsherr, um einerseits die Nachricht von der Verfolgung des Neoptolemos durch Abgesandte des Achäerheeres zu bringen, anderseits, um unter heuchlerischem Zögern zu melden, daß Diomedes und Odysseus einen Anschlag auf Philoktet auszuführen im Begriffe seien. Die Nennung des furchtbaren Namens Odysseus treibt den kranken Helden zur Beschleunigung der Abfahrt, die Neoptolemos, zum zweiten Male böswillig zaudernd, zuletzt bewilligt; beide machen sich auf, nicht ohne daß Philoktet in rührender Sorge befürchtet, er könne seinen Begleitern durch sein Leiden lästig werden. Bei dem Aufbruche ist dann auch von dem Bogen, jenem Ziele der achäischen Wünsche, die Rede, den nun Neoptolemos unter den Augen des arglosen und noch immer von Dankbarkeit überquellenden Philoktet betrachtet und einmal in die Hand nimmt. Wie aber die Abreise wirklich vor sich gehen soll und die Gewinnung der Waffe zunächst noch ein Problem bleibt, überfällt den Kranken sein altes Leiden mit furchtbarer Gewalt aufs neue; vergeblich bleiben die heldenhaften Versuche des auch seelisch jetzt so entsetzlich Gefolterten, das Übel niederzukämpfen. Neoptolemos, auf dessen vordem so reine Seele auch dieser Anblick tiefen Eindruck machen muß, spricht in freundlichen Worten sein Mitleid mit dem Kranken aus und will ihm menschlich-natürlichen Beistand leisten. — Alles scheint sich nun dem Plane des Odysseus fügen zu wollen. Denn nach dem ersten schweren Anfall des mit vollendeter Anschaulichkeit geschilderten Leidens übergibt der vertrauensselige Philoktet dem ihm so sympathischen Genossen den Bogen. Neoptolemos nimmt die Waffe mit etwas zweideutigen Worten entgegen; wieder muß er dem Flehenden versprechen, nicht ohne ihn sich auf den Weg zu machen, und glaubt ihm dies angeloben zu dürfen; darauf versinkt der Kranke in tiefen Schlaf.

Da aber erfolgt der Umschwung; das Lügengebäude beginnt sich endlich aus seinen Fugen zu lösen. Taub gegen die Einflüsterungen des Chores, der zur Preisgabe Philoktets und Flucht mit dem Bogen auffordert, hält Neoptolemos daran fest, den Besitzer der Waffe unbedingt mit nach Troia zu nehmen. Aber, wie er vor dem Krankheitsanfall über die Aneignung des Bogens in Verlegenheit war, so ist vollends jetzt guter Rat teuer: wie soll er Philoktetes, dem er den Bogen abgenommen, nach Troia bringen? Die Aussichten dafür haben sich, gerade weil er die berühmte Waffe in Händen hat, entschieden verschlechtert;

denn jetzt wird der Beraubte erst recht nicht dem Jüngling folgen wollen. So beginnt der feingesponnene Trug zu zerreißen; Neoptolemos bricht, hilflos wie er ist, in laute Verzweiflung über die Untreue aus, die er seiner eigenen Natur angetan; er erkennt in tiefer Reue, daß er Philoktet nach dem ersten Betruge jetzt aufs neue zu täuschen im Begriffe sei. So muß er denn den Schleier lüften. Philoktet, der einfache, gerade Charakter, bleibt anfänglich zur bitteren Pein des Schuldigen ganz verständnislos, und dieser wagt auch noch nicht, sein Vergehen im vollen Umfange einzugestehen. So enthüllt er ihm zunächst nur die Absicht, ihn nach Ilion zu bringen und behält auch noch den Bogen, den der Betrogene nachdrücklich zurückfordert, treu dem Plane des Odysseus, in Gewahrsam. Aber dabei kann es nicht bleiben. Denn während Philoktet, jetzt aus allen Himmeln gestürzt, bald dem jungen Gleißner flucht, bald ihn in tief beweglicher Rede an seiner besseren Natur zu fassen bemüht ist, während zuletzt noch zum entsetzlichen Schrecken des Kranken Odysseus erscheint und mit gewohnter Grundsatzlosigkeit den der Waffe Beraubten seinem Schicksal auf der öden Insel zu überlassen droht, gewinnt Neoptolemos unter schwerer Seelenpein die Entschlossenheit zur völligen Umkehr auf dem beschrittenen Pfade. Klug entfernt er, indem er Philoktet noch eine gewisse Bedenkzeit geben will, den Unheilstifter Odysseus, mit dem er sich hinter der Szene aufs nachdrücklichste auseinandersetzt. Freilich ahnt Philoktet von diesem inneren Umschwunge nichts; laut jammert er über das ihn erwartende, nun erst wahrhaft fürchterliche Schicksal wehrloser Verlassenheit, über deren Elend ihn der Chor in gewohnter Trivialität zu trösten sucht. Aber da nahen schon Neoptolemos und Odysseus im Wortwechsel; der Jüngling, tief erbittert über die schandbare Rolle, die er bisher gespielt, erklärt seinem zuerst geschmeidigen, dann es mit Drohungen versuchenden Gegner, er werde den Bogen seinem Besitzer zurückerstatten. Doch der einmal begangene Trug rächt sich weiter: jetzt will der in seinem Vertrauen so schwer getäuschte Philoktet dem reuigen Jüngling kein Wort mehr glauben, und erst die feierliche Überreichung des Bogens versöhnt den tief Erbitterten. So ist, während der Anstifter aller dieser Ränke vor der jetzt auf ihn gerichteten Waffe seines Todfeindes feige entweicht, das volle Vertrauen zwischen Neoptolemos und Philoktet wiederhergestellt.

Der Achilleussohn aber hält an einem Teil des alten Planes fest; aufs neue sucht er, jetzt mit anderen Mitteln, seinen Genossen zum Troiazuge, der ihm selbst so sehr am Herzen liegt, zu bewegen. Er weiß auf einmal (S. 107) von der Prophezeiung des Helenos, die Philoktets Genesung und die Zerstörung der belagerten Stadt durch ihn und Neoptolemos verheißen habe. Doch der so Bestürmte verweigert, so schwer es ihm wird, seine Einwilligung zu geben; er sieht viele Schwierigkeiten in der Lage und häuft sie auch durch Gründe, die sein Mitunterredner schwerlich ernst nehmen kann. Noch einmal versucht dieser, den steten Widerstand des Hartnäckigen, der immer wieder auf die Atriden als Haupthemmungsgrund zurückkommt, zu brechen, da aber Philoktet fest entschlossen scheint, lieber als Kranker weiterzuleben als im Lager der Todfeinde zu genesen, so muß sich Neoptolemos, seinem Versprechen getreu, schweren Herzens fügen und entscheidet sich, mit seinem neugewonnenen Freunde heimzukehren.

Doch ein solcher Ausgang ist wider den göttlichen Ratschluß: in der Höhe

erscheint der verklärte alte Freund des Philoktet, Herakles, als Vollstrecker des höchsten Willens. Unter Hinweis auf sein eigenes Heldendasein verlangt er von Philoktet eine rühmliche Handlungsweise; er verheißt den Fall Ilions durch die Kräfte beider Freunde, verspricht Heilung durch Asklepios. Die Stimme des Vergötterten gibt den Ausschlag, und Philoktet kann nun versöhnten Abschied von der Stätte seiner Leiden nehmen, um einem neuen Tatenleben entgegenzugehen.

Eine echt sophokleische, hohe Tragödie! Wieder führt uns der Dichter wahres Heldentum vor, diesmal in der Erscheinung eines Kranken, durch lange Einsamkeit elend Verwahrlosten. Welcher Abstand von körperlich Leidenden bei Euripides, gar nicht zu reden von seinem Philoktet, dessen Zustand der rationalistische Dichter sich ja schon etwas bessern ließ. Bei Sophokles steht ein Mann vor uns, innerlich ungebrochen durch sein entsetzliches Siechtum, bis zuletzt aufrecht und stolz, wohl nach griechischer Weise ausführlich in der Beschreibung seines Elends, aber, ebenso hellenisch, von peinlichstem Ehrgefühl. Zum alten Krieger gehört Einfachheit des Wesens. „Philoktet", sagt Lessing, „der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück." — Der doppelte Kampf des Neoptolemos mit sich selbst ist ja stets als die größte Schönheit des Dramas erkannt worden: der typische seelische Vorgang in einem guten Menschen, der sich schnell dem Bösen ergibt und langsam sich wieder zu seinem alten Selbst, nicht ohne schwere Buße, zurückfindet — das ist hier zum ersten Male in wunderbarer Anschaulichkeit zur Darstellung gekommen. Dazu aber noch ein anderes. Der alte Dichter hält an seiner Überzeugung fest, daß ein böser Plan stets an sich selbst zugrunde gehen müsse, daß die Wahrheit zu sagen immer auch das Vorteilhafteste sei. Alle Ränke des Odysseus, in dessen Figur Sophokles übrigens kaum die Sophistik der Zeit an den Pranger gestellt hat, verwirren nur die ganze Sachlage aufs unheilvollste; erst als der Einfluß des Schurken endlich ausgeschieden ist, kann sich der Konflikt in seiner wahren Gestalt zeigen. Diesen zu lösen, dient aber kein richtiger euripideischer Maschinengott, so oft man Herakles' Erscheinung auch mit einem solchen gleichgesetzt hat. Denn es kommt hier nicht etwa zu einer rein praktischen Lösung, wie fast stets bei dem jüngeren Dichter, sondern zu einer ethischen, im wahren Geiste eines Sophokles. Wie Neoptolemos seiner eigentlichen Natur wieder zurückgegeben wird, so soll hier der tapfere Dulder aufs neue zu einem Helden der Tat werden. Sophokles hat das euripideische Mittel veredelt wie in den „Trachinierinnen" die Form des Prologs.

Voll von großen Gedanken ließ sich der Dichter wieder allerhand technische Unstimmigkeiten nicht kümmern. Diese begegnen auch in den Chorgesängen. Der Chor, aus den Mannen des Neoptolemos bestehend, bestätigt zuerst die Lügen seines Herrn, etwas später aber tut er so, als plane dieser wirklich, Philoktet in seine Heimat zurückzubringen. Das kann keine neue handfeste Unwahrheit sein, sondern entspricht der Absicht des Dichters, in dem Zuschauer vorübergehend eine hoffnungsvolle Stimmung zu erwecken. Es handelt sich wieder um das bekannte sophokleische Spannungsmoment, das hier freilich nicht gerade geschickte Verwendung erhalten hat.

Der „Philoktet" zeigt deutlich, wie gleichgültig für das Wesen der griechischen Tragödie der erfreuliche oder traurige Ausgang des einzelnen Dramas ist und

widerlegt die Klügelei der antiken Ästhetik über den verschiedenen Wert solcher Schlüsse. Denn wenn ein Drama tragisch ist, so bleibt es der sophokleische Philoktet. Ein zum Kampf geborener Held, durch seinen edlen Charakter auf innigen Freundesverkehr angewiesen, muß lange Jahre schrecklichen Siechtums, fern von allem menschlichen Umgang durchmachen, und als er wieder auf Menschen stößt, werden diese samt und sonders zu Betrügern an ihm. Da wird ein guter Ausgang, der ihn wieder an Menschen glauben läßt und ihn in seine frühere Umgebung zurückführt, zur ethisch-poetischen Notwendigkeit.

4. Ödipus auf Kolonos.

Zwei Mythenkreise haben bekanntlich die griechischen Tragiker wieder und wieder angezogen und dauernd beschäftigt: das Schicksal des Atridenhauses und die Sagen von Laios und seinen Nachkommen; beidemal waren es drei Generationen, aus deren wundersamen Taten und Leiden die Dichter ihre Anschauungen über Frevel, Erbfluch und göttliche Schickung, auch göttliche Willkür gewonnen haben mögen oder an denen sie diese Ideen betätigten. Mit der Zeit erschöpften sich aber die Motive, und die Dichter suchten wohl, wie Vahlen[1]) es ausgedrückt hat, „durch die Fülle und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten, durch die ein Drama gleichsam ein ganzes Epos erschöpfen sollte", Neues zu bringen. So hat es allem Anschein nach Euripides, selbst der Dichter eines „Ödipus", in seinen „Phönikerinnen" getan, in einem Drama, auf das Aristoteles' allgemeiner Tadel gegen die eposähnliche, allzu stoffreiche Tragödie wohl passen würde.

In der Tat führt diese zwischen 411 und 409 fallende Tragödie mit geradezu methodischer Gründlichkeit den Zuschauern noch einmal das Schicksal des thebanischen Herrschergeschlechts vor. Es fehlt nichts. Schon der auf merkwürdige Weise nach Theben verschlagene Chor phönikischer Frauen soll wohl an die Gründung der Stadt durch den Phöniker Kadmos erinnern, von dem in den Sängen die Rede ist; natürlich wird auch der Sphinx gedacht, und obwohl den Kern des Dramas die Belagerung durch die Sieben bildet, spielt sich nicht nur Ödipus' Austreibung und seine Begleitung durch Antigone vor uns ab, sondern wir erfahren auch noch vom Ende des blinden Dulders im atheniischen Gaue Kolonos. So erscheint das Ganze wie eine dramatisierte Thebais.

Der Dichter hat viel übernommen, viel umgebildet, viel Neues geschaffen. Ödipus lebt als Geblendeter noch in Theben mit Jokaste, die sich, im Gegensatze zu der sophokleischen Persönlichkeit, völlig in den Willen der Gottheit ergibt und erst an der Leiche ihrer Söhne durch Selbstmord endet; Kreon, ein schwacher, aber nicht besonders herrischer Fürst, treibt den Blinden erst nach dem Tode der beiden Söhne aus; wir haben eine Mauerschau wie bei Homer, in welcher Antigone, noch ein ganz junges Mädchen, die feindlichen Führer beobachtet, die z. T. wieder recht verschieden von der aischyleischen Charakteristik erscheinen. Antigone selbst entwickelt sich vor unseren Augen aus einem einfachen Halbkinde hastig, damit nur das Repertoire vollständig werde, zur etwas verunglückten sophokleischen Heroine; sie will zwar ihren gefallenen Bruder Po-

1) Beiträge zu Aristoteles' Poetik S. 84.

lyneikes gegen Eteokles' und Kreons Verbot bestatten, tut es aber zuletzt doch nicht, sondern zieht, nachdem sie sich aufs schärfste gegen die gerade von Kreon ihr besonders nahegelegte Ehe mit Haimon ausgesprochen, mit ihrem alten Vater ins Elend. — Zum ganzen Apparate des mit dem Chore zwölf Personen zählenden Dramas gehört natürlich auch Teiresias. Aber er darf ebenso selbstverständlich nicht die überragende Rolle spielen, die ihm Sophokles' „König Ödipus" anweist, sein Orakelspruch dient vielmehr allein dazu, der euripideischen Lieblingsfigur eines tapferen Jünglings zur Wirkung zu verhelfen, dem Menoikeus, der gleich so manchen Helden des Dichters durch seine Selbstaufopferung die Vaterstadt rettet. — Schönheiten besitzt auch dieses Rekapitulationsdrama: mit Recht wird die von Schiller benutzte Szene gerühmt, in der Jokaste zu den feindlichen Brüdern, dem edlen, nur etwas zu weich und fast schon sentimental geschilderten Polyneikes, und zu seinem „von rasender Herrschsucht beinahe pathologisch gestachelten" Bruder Eteokles, versöhnend spricht. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß über das Ganze sich wieder jener euripideische Rührungsflor breitet; der ewige Jammer bald über dies Schicksal, bald jenes Unglück wirkt stark ermüdend; im tiefsten Innern fühlen wir uns von dem Stücke kaum ergriffen. Um so mehr aber empfand bei diesem Drama das spätere Altertum mit seinem Bedürfnis nach Sensation und tragischer Pose; diese unaufhörlichen Trauer- und Schreckensszenen übten auf die Dichtung und besonders die Kunst eine tiefe Wirkung. Doch auch schon auf Sophokles ist das stoffreiche Stück nicht ganz ohne Einfluß geblieben, freilich in einem von jener Wirkung ganz verschiedenen Sinne.

Selten genug vermögen wir die Vorgeschichte eines antiken Dramas in der Seele des Dichters zu verfolgen. Um so erfreulicher ist es, daß uns die unermüdliche wissenschaftliche Arbeit der letzten Jahre in die Lage versetzt hat, die poetischen Kräfte zu messen, die am „Ödipus auf Kolonos" tätig gewesen sind. Die Gedanken eines Greises suchen gern die Stätten seiner Kindheit auf; vermag er es, so weilt er auch persönlich am liebsten dort, durch die Betrachtung jedes einzelnen bekannten Fleckes zu freundlichen Träumen angeregt. So verherrlicht Sophokles den Hain Kolonos, dessen Schönheit ihn begeistert, dessen lokale und kultische Sonderheiten er mit eingehender Liebe beschreibt. Die Gestalt des Ödipus ferner hatte ihn nicht wieder losgelassen. Nahe dem 90. Lebensjahre, voll von ungebrochener Geisteskraft, empfindet der Dichter das Bedürfnis, den schwer geprüften Dulder durch schmerzlosen Tod endlich zu einem geheimnisvollen, neuen Leben eingehen zu lassen. Die „Phönikerinnen" des Euripides bieten ihm die Fabel, die Vertreibung des Blinden, die Begleitung seiner Tochter, das Ende im Haine Kolonos. Dazu tritt nun die alte Neigung der attischen Dichter, in ihrer damals von sovielen griechischen Staaten blutig befehdeten Heimaterde das Asyl für alle Mühseligen und Beladenen Allgriechenlands, sei es flüchtender Thebaner oder Argiver, zu verherrlichen.

Ödipus, der blinde Bettler, dessen Schicksal Teiresias vorausgesagt, und Antigone sind in die Nähe Athens gekommen, wissen aber noch nicht, daß sie an heiliger Stätte weilen; erst ein Eingeborener von Kolonos klärt sie darüber auf, daß sie den Hain der Eumeniden betreten haben, und will nun mit seinen Gaugenossen beraten, ob der blinde Greis dort bleiben könne.

Ödipus selbst jedoch ist seiner Sache sicher und erkennt jetzt sein Lebensziel in der Nähe: ein apollinischer Spruch findet seine Erfüllung, der ihm auf der Stätte der hehren Göttinnen seines Daseins Ende verhieß, dem Lande, das ihn bei sich aufgenommen, zum Heile, dem, das ihn verstoßen, zum Unsegen. So fühlt er sich denn, er, der Verfluchte und Leiderfahrene, bei den „teuren Töchtern des uralten Dunkels" geborgen. Doch die Menschen denken nicht so; der Chor der Bewohner von Kolonos erscheint in voller Erregung, um zu erfahren, wer dieser Frevler sei, dessen Fuß den heiligen Ort betreten. Da steht nun der blinde Greis, und die Empörung der Koloneer bei dem furchtbaren Anblick des durch eigene Hand grausam Geblendeten wird zum Entsetzen; doch bald fassen sie sich und weisen ihn an, wohin er gehen solle; Antigone führt ihn von der eben betretenen unberührbaren Stelle sorgsam hinweg. Aber dieses Mitleid der Bewohner hält, sobald Ödipus auf ihre Fragen sich nennen muß, nicht an, sie wollen diese Befleckung ihres Landes nicht dulden, und auch die rührende Bitte der Antigone vermag sie nicht umzustimmen. Da erhebt sich Ödipus und schilt die Engherzigen, denen allein der fluchbeladene Name Grauen einflöße: das also soll jenes vielgepriesene gottesfürchtige Athen sein, das den Fremden davonjagt, den Unseligen, dessen Taten und Leiden nur dem Irrtum schuld zu geben sind; aber die Götter sehen auf Fromme und Unfromme herab, nichts entzieht sich ihrem Anblick. Und er selbst fühlt sich als der Träger des Segens: mögen die Bürger nicht solches kommende Glück von sich weisen. — Der Chor wird unsicher, daher soll der Herr des Landes, der zu erwarten ist, entscheiden. Da ereignet sich etwas ganz Unerwartetes; zu ihrer höchsten Überraschung sieht Antigone Ismene nahen, die geliebte Schwester. Sie kommt, die Vermittlerin zwischen Ödipus und Theben, um dem Vater Nachrichten zu bringen und für ihn zu sorgen. Bitter empfindet es der Blinde, daß die schwachen Mädchen ihn stützen müssen, die Söhne, diese unnatürlichen Egoisten, nach Ägypterart -- eine Reminiszenz aus Herodot — die Frauen für sich arbeiten lassen. Ismene berichtet von dem Streite der Söhne, dem nahenden Bruderkriege und weiß von einem Orakel, das in Ödipus' Person Theben das Übergewicht verheiße; befinde er sich in der Nähe seiner Vaterstadt, so werde diese die Oberhand behalten. Von diesem Orakel haben alle, auch die Söhne, Kunde; wieder erbittert sich Ödipus über diese pietätlosen Menschen, die ihn damals aus Theben um ihrer Herrschaft willen vertrieben, und in heftiger Rede spricht er seinen Abscheu gegen ihre Unkindlichkeit aus, während er die hingebende, selbstlose Liebe seiner Töchter wieder laut preist. Mag Kreon ihn holen wollen, wie Ismene ihn hat glauben lassen, er vertraut auf die Hilfe der Einwohner dieses Landes. Und diese versagen sich ihm auch nicht, haben sie doch jetzt von Ödipus' Bedeutung für ihr Land vernommen; sie belehren den Blinden über die noch zur Versöhnung der Gottheit vorzunehmenden Zeremonien; Ismene vollzieht sie[1]), während Antigone bei dem Vater zurückbleibt, den der Chor jetzt in einer den Unglücklichen quälenden Neugierde nach seinen Schicksalen ausfragt. Diese unnötig peinliche, nach Wilamowitz zur Reinigung des Ödipus von aller Schuld dienende Szene

1) Hier wird denn auch V. 498 das schöne Wort gesprochen, was das Gebet des Redlichen vermöge.

unterbricht Theseus, der dem Blinden hier ebenso sympathisch wie dem euripideischen Herakles naht. Er hat früher viel von ihm gehört und scheint ihn sogar zu kennen; er weiß aus eigener Jugend, wie bitter das Leben in der Fremde ist, und ist bereit zu helfen. Ödipus bietet sich ihm nun selbst als Gabe an und will nur ein Grab in seinem Lande; eine Bitte, die Theseus zuerst fast zu klein findet. Bald aber hört er, mit welchem Eifer sich die Thebaner im Hinblick auf das Orakel um den Greis bemühen: sie befürchten eine Niederlage durch Athen. Noch bleibt Theseus ruhig, denn beider Staaten Verhältnis sei gut, doch Ödipus hat von der Vergänglichkeit des Lebens nur allzuviel kennen gelernt, um nicht einen schnellen Wechsel vorauszusehen: einst wird, erklärt er, sein kalter Leichnam warmes Thebanerblut trinken. Jetzt ist der König erst recht zur Gewährung der Bitte geneigt und entschlossen, den Blinden gegen jeden Angriff zu schützen. Allein der welterfahrene, mißtrauische Greis mag den Herrn Athens zwar nicht durch einen Eid verpflichten, fürchtet aber seine Feinde so, daß er Theseus' Entfernung nur ungern sieht. Demgegenüber bleibt der König des Gottes Apollon wie seiner selbst sicher; sein Name wird den Verbannten schirmen. Daß er sich darin irrt, hat Ödipus vorausgesehen.

Der Chor stimmt das berühmte Lied auf des Dichters Heimat, Kolonos, an, um zum höheren Preise Attikas überzugehen, ein Sang, der wie wenige sophokleische dem Augenblicke ganz entspricht und, von attischem Hochgefühl geschwellt, den Schutzflehenden Vertrauen auf Hilfe ins bangende Herz flößen soll. Doch die stolzen Ruhmesworte gilt es nun auch durch die Tat zu bekräftigen; Antigone sieht Kreon, dessen Nahen merkwürdig genug nicht durch die Belagerung seiner Vaterstadt verhindert worden ist, kommen, und beide Verbannten ahnen das Schlimmste. Der Thebanerkönig weiß nun seine Worte sehr klug zu setzen; er verwundert sich über die Furcht, die ihm, dem Greise, begegnet, und redet milde, ja im Tone der Ergriffenheit vom Leide des Ödipus, das er und alle in der Stadt — dieses Wort erhält schon einen gewissen drohenden Nachdruck — stillen wollen — daheim, in Theben! Aber der wehrlose Greis besitzt noch die Waffe des Wortes; wie er früher den Koloneern ins Gewissen redete, so versteht er hier mit einem Schlage alle Finten des heuchlerischen Gegners zu spalten; diese ganz verspätete Verehrung für Thebens vertriebenen König, dieser rohe Eigennutz, den die plötzliche Bittgesandtschaft birgt, tritt offen zutage; nein, Ödipus will der Rachegeist seiner Vaterstadt sein, von deren Boden seine verruchten Söhne nur ein Grab besitzen sollen. Da läßt Kreon die Maske fallen; nach zuerst versteckten Drohungen, nach Scheltworten zeigt er nun deutlicher sein ganzes Wesen: er hat schon Ismene gefangen, jetzt will er Antigone davonschleppen, den Vater beider Stützen berauben Er legt Hand auf sein Opfer, ungeschreckt durch den Einspruch der Choreuten, die laut ihre Gaugenossen zum Kampfe rufen. Sie selbst bindet die Sitte des griechischen Dramas, sie vermögen den König und sein Gefolge nicht zu hemmen, auch nicht zu hindern, daß er nun selbst Ödipus trotz seines Jammers hinwegreißt, nicht ohne ihm seinen stets leidenschaftlich aufflammenden Zorn vorzuhalten, der ja schon aus dem ersten „Ödipus" bekannt ist. Das stetig sich steigernde übermütige Betragen Kreons reizt den sehr langmütigen Chor endlich zu einem erneuten Aufrufe, er wendet sich auch an die Ersten des Landes, und sein Ruf verhallt nicht vergebens: Theseus,

der Retter, erscheint. Sofort fliegt sein gebietendes Wort über die Menge hin; die Räuber des Mädchens sollen angehalten werden, Kreon, der Unverschämte, der sich Thebens ganz unwürdig hier wie auf erobertem Boden benimmt und allem Gastrechte Hohn spricht, darf das Land nicht verlassen, ehe dem Frevel Einhalt geboten ist. Aber der Gegner zeigt sich als gewandter Fechter, er geht auf die Vorwürfe des Atheners nicht weiter ein[1]), sondern weist mit großer Schlauheit auf den merkwürdigen Widerspruch hin, daß gerade diese Stadt, in der der Areopag seine heiligen Urteile fälle, einen Unheiligen gern aufnehmen wolle. Dieses selben Mannes Leidenschaft ist ja an allem schuld; nur über seinen Fluch aufgebracht ist Kreon gegen ihn tätlich vorgegangen. Mit einer Drohung, daß er gegen Gewalt gerüstet sei, schließt der Thebaner seine gefährliche Verteidigung. Welchen Eindruck sie gemacht hat, zeigt uns die lange Rede des schwer beleidigten Ödipus, der, getreu seinem leidenschaftlichen Wesen, in heftigen Worten, wie er schon einmal getan, alle Schuld an seinem Leide leugnet, dagegen dem Kreon seine bewußte Ungerechtigkeit, seine elende Schmeichelei gegen Theseus und sein Volk, dessen gottesfürchtigen Sinn er ganz und gar verkenne, vorhält. Theseus aber ist es nun genug der Worte, weil inzwischen die Räuber ihre Beute schon weit fortgeschleppt haben können, und so verlangt er von Kreon, daß er ihm die Stelle zeige, wo die Geraubten weilen, eine Forderung, auf die der Thebanerkönig nicht weiter eingeht.

Während der Chor sich phantasievoll in das Getümmel der um die Mädchen Streitenden versetzt, fällt die Entscheidung in größter Schnelligkeit, und die dem Räuber abgejagten Schwestern erscheinen mit ihrem Retter, dem siegreichen Athenerkönig. Ödipus schließt die Töchter, die ihm neugeschenkt sind, glückselig in seine Arme; lange genießt er diese Freude, dann wendet er sich in heißer Dankbarkeit an den Retter der Jungfrauen. Mit der ruhigen Haltung, die der antike Mensch jener gesunden Zeiten zeigt, nimmt Theseus diese Worte des Dankes entgegen, und bekennt in freier Genugtuung, daß er sein Wort gehalten. Aber in seinem Edelsinn sucht er sofort Ödipus' dankbar weiche Stimmung einem Unglücklichen nutzbar zu machen. Er weiß von einem Manne, den er nicht näher bezeichnen will oder auch kann, den er als Schutzflehenden am Altar des Poseidon betroffen, er gibt noch einige weitere Kennzeichen — Ödipus hat genug gehört. Aber obwohl er soeben noch fast zu seines Retters Füßen gelegen, bereit, in allem ihm zu folgen, ist es ihm nach allem Erlittenen doch unmöglich, Theseus zuliebe seinen verhaßten Sohn Polyneikes vorzulassen, und erst Antigones mutige Einsprache, die eine solche Vergeltung des Unrechtes an dem eigenen Sohne für unnatürlich erklärt, vermag den leidenschaftlichen Greis, der immer mißtrauisch auch noch an einen Gewaltstreich gegen ihn glaubt, umzustimmen. — Den Chor erfüllt diese Szene mit schwerer Niedergeschlagenheit, oder besser gesagt: der Dichter benutzt die Gelegenheit, einer tiefbedrückten Altersstimmung, dem öfters in jener Zeit geäußerten Gefühle, es sei besser, überhaupt nicht geboren zu sein, Ausdruck zu geben, und dieses Lied durch den Hinweis auf das den greisen Ödipus stets verfolgende Leid mit der augenblicklichen Situation

1) So die antike Erklärung, die gerade für dieses Stück von besonderer, nicht nur historischer Bedeutung ist.

wenigstens äußerlich zu verknüpfen. Doch schon naht zögernden Schrittes der Jüngling, den der Anblick des verwahrlosten Vaters tief ergreift, der reuevoll seine Schuld bekennt und sich nur an die Gnade, die als Zeus' Throngenossin ob allem Menschenwerk walte, wendet. Aber Ödipus schweigt abgewandten Antlitzes; so muß sich der unselige Sohn um Fürbitte an die Schwester wenden. Auf ihren Rat schildert er nun sein Anliegen, berichtet von seiner Vertreibung durch den Bruder und seinem Heereszuge gegen Theben, um dann an den Vater die Bitte zu richten, daß er vom Zorn gegen ihn ablassen und ihm dadurch nach dem Orakel den Sieg über den verhaßten Nebenbuhler verschaffen möge. Dafür wolle er Ödipus in seine Heimat zurückführen.

So sehen wir denn den Greis in ähnlicher Lage wie den euripideischen Philoktet[1]); beide Parteien bewerben sich nach einem alten Orakelspruche um seine Gunst; der Schwache, Verlassene ist auf einmal zu einem heiß Umworbenen geworden, aber der Ausgang ist völlig anders, denn der von beiden Gegnern aufgesuchte Verbannte hat sich schon lange einem ganz anderen Lande, Attika, geschenkt.

Und so hält denn der heftige Blinde seine dritte strafende Rede, deren Ton hier dem schlechten Sohne gegenüber naturgemäß die höchste Steigerung erfährt. Polyneikes ist nichts als seines Vaters Mörder, ein Elender gegenüber den zarten Mädchen, die wahre Mannestat geleistet. Treffe ihn denn dafür des Vaters Fluch, wenn es eine Dike gibt: im Bruderkampfe mit Eteokles soll er fallen, fallend diesen töten. Der Jüngling steht durch die rasenden Worte des unversöhnlichen Greises vernichtet da, aber noch sind ihm die Schwestern geblieben. An sie wendet er sich; den Tod schon vor Augen, will er wenigstens durch ihre Hände bestattet sein. In gleich inniger Liebe wie in den euripideischen „Phönissen" dem Bruder zugetan, zugleich in echt weiblicher Verständnislosigkeit für das männliche Ehrgefühl beschwört ihn nun Antigone, das Heer von der Vaterstadt zurückzuführen, doch Polyneikes' Entschluß steht fest, und mit einem Segenswunsche für die Schwestern geht der Bruder, beladen mit dem Fluch des verbannten Vaters, in den offenen Tod.

Der furchtbare Auftritt hinterläßt kaum einen Eindruck bei seinen Zeugen und Teilnehmern. Es folgt vielmehr nur eine sehr allgemeine Betrachtung des Chores über das eben Geschehene, die bald durch einen plötzlichen Donnerschlag gestört wird: er ist für Ödipus das Zeichen des erwarteten geheimnisvollen Ausgangs. Den zum Ende Bereiten lassen die zum Schrecken des Chores immer wieder aufflammenden Blitze die Nähe der Gottheit empfinden, aber der Greis will noch einmal den Theseus sprechen; als dieser erscheint, verheißt er ihm die Stelle anzuvertrauen, da er sterben solle, die Stätte, deren Besitz Attika vor dem Speer seiner Nachbarn schützen werde. Er selbst, der Blinde, geht führend voran, geleitet vom Totengotte Hermes segnet er den Theseus, das gastliche Land und verschwindet im Haine der Eumeniden, während der Chor ihm Wünsche auf den letzten Weg nachsendet.

---

1) Ich habe darauf in der 2. Auflage dieses meines Buches S. 153 hingewiesen; T. v. Wilamowitz hat, nach Mitteilung seines Vaters, S. 335 des öfters zitierten Werkes über die dramatische Technik des Sophokles dieselbe Bemerkung gemacht.

Der nun erscheinende Bote ist zwar wieder einmal, wie so oft bei den Tragikern, nicht motiviert, um so mehr, als er ja gar kein Zeuge des Ereignisses sein durfte, aber die Kunde, die er bringt, ist so bedeutsam und ergreifend, daß wir darüber die Unmöglichkeit dieser Figur vergessen. Am Eingang zum Hades hat Ödipus sein Bettlergewand abgeworfen, Totenkleidung angelegt und Abschied von seinen Töchtern und Theseus genommen, zum letzten Male jenen seine Liebe aussprechend und sie dem Könige empfehlend. Dann ist er einer laut und lauter ihn mahnenden Gottesstimme gefolgt:

Bald aber blickten wir zurück; da sahen wir
Den Alten nirgend mehr — der König aber
Hielt sich die Augen mit der Hand bedeckt,
Als wär' ein Bild des Grauens ihm erschienen,
Das ihm den Blick geblendet. Doch es währte
Nur kurze Zeit: dann sahn wir auf den Knien
Ihn zum Olympos und zur Erde beten.
Wie aber er dahinging, — niemand weiß es
Zu sagen, als des Theseus Mund allein.
Denn keines Blitzstrahls gottbeschwingte Flamme
Hat ihn getötet, noch ein Sturmwind, aus
Dem Meer aufsteigend, ihn hinweggerafft;
Nein, ihn entführten Götter, oder freundlich
Tat sich des Hades dunkles Tor ihm auf.
Denn klaglos und ohne Schmerz und Pein
Ward er hinweggenommen — wunderbar
Wie nie ein Mensch!

Zum Verschwinden des Ödipus, zu seinem Tode gehört nach den Voraussetzungen und Bedürfnissen der antiken Kunst die Klage um ihn, und so erscheinen denn Antigone und Ismene, um in lauten Tönen ihr Leid zu bejammern. Ödipus ist gestorben, wie es jeder sich nur wünschen kann; doch was sollen die unglücklichen Mädchen in einem lebensunwerten Dasein nun anfangen, sie sind ihrer Pflicht quitt, die bei aller Traurigkeit ihnen doch so lieb geworden: ewig, ewig wollen sie dem Vater nachweinen. Alle freundlichen Trostesworte des Chores verhallen ungehört, immer wieder, der Natur der Lage und des menschlichen Wesens entsprechend, erneut sich der Klageruf, der Ausdruck tiefer Hoffnungslosigkeit. Zum letzten Male greift Theseus ein; dieser Tod, dieses Erlebnis, das er gesehen, hat ihn so im Innersten bewegt, daß er jede Klage um ein solches Hinscheiden mit ernstem Tone für Sünde erklärt. Auch dem Grabhügel des Vaters dürfen die Töchter nicht nahen, die Stelle, an der Ödipus von hinnen gegangen ist, soll ein Geheimnis bleiben. Das Mannes- und Königswort tröstet Antigone, die sich jetzt schon zu neuem Tun aufrafft, sie will nach Theben, um den Brudermord zu verhindern: wir wissen, welchem Schicksal sie entgegengeht.

Theseus ist mit allem einverstanden und wie stets zur Hilfe bereit; so schließt das Drama nicht mit Tod und Todesklage, sondern mit dem ernsten Hinblick auf neue Aufgaben, die das Leben von dem tätigen Menschen nach dem Leide fordert; nicht trüber Verzicht, nicht Reflexion, sondern Handeln bildet den Ausklang der Tragödie.

Die große Dichtung ist jedoch trotz vieler tragischer Motive, die sie enthält, keine Tragödie im eigentlichen Sinne; der „Ödipus", in seinem Wesen von Grund aus verschieden von den anderen Stücken des Dichters, macht vielmehr den Eindruck eines hochindividuell dramatisierten Mythus von Ödipus' Ausgang. Aber gerade darum, weil Sophokles auch hier wieder etwas Neues geschaffen hat, bleibt der Dichter der alte, dessen wohlbekannte Züge wir auch sonst vor uns

sehen. Der blinde Bettler, der entthronte König, in seinem ganzen temperamentvollen Wesen eine zu Euripides' unheroischen Fürsten bewußt gegensätzliche Gestalt, nicht viel anders als der sophokleische Philoktet, findet nach einem Götterspruche sein endliches Lebensziel im segensreichen attischen Lande. Diesen göttlichen Willen suchen Kreon und Polyneikes, beide Feinde nach dem gleichen Ziele strebend, in falscher Deutung eines zweiten dunkeln Orakels, zu ihren Gunsten zu durchbrechen, aber sie scheitern mit ihren kurzsichtigen Plänen an dem himmlischen Ratschluß; wieder, wie immer, triumphiert dieser über der Sterblichen Wollen und Wirken. Und zugleich erhält der unmittelbare göttliche Eingriff in das Dasein des greisen Dulders eine Darstellung, die uns fast wie ein religiöses Erlebnis anmutet. — Die Widersprüche innerhalb der Tragödie haben an Bearbeitung oder, in neuester Zeit, an sehr langsame Entstehung, an die Vereinigung zweier nicht zueinander gehörigen Stücke, des Abscheidens des Ödipus und anderseits der thebanischen Episode mit Kreon und Polyneikes glauben lassen, zweier Teile, in denen der Charakter des Helden recht verschiedene Seiten zeige. Von Bearbeitung durch fremde Hand kann nicht die Rede sein. Aber es erscheint auch fraglich, ob die vorhandenen Widersprüche groß genug sind, um einen Schluß auf die Arbeitsweise des Dichters zuzulassen. Freilich, jene Unstimmigkeiten sind recht merkwürdig. Ödipus hat nach einem apollinischen Spruch das Ende seiner Wanderung im Eumenidenhaine erreicht und weiß demzufolge, daß seine Person den Einwohnern des gastlichen Landes Segen spenden wird. Aber nun erfährt er durch Ismene, daß die Thebaner, ebenfalls einem delphischen Orakel vertrauend, ihren alten König auf böotisches Gebiet bringen wollen, weil seine Person nach seinem Tode dem Lande Heil bringen werde. Dieses muß derselbe Spruch sein, wenn er auch anders klingt, und das gleiche Orakel findet bei Polyneikes Verwertung, der von einer Teilnahme seines Vaters am Zuge der Sieben Heil erwartet. Wie aber der Spruch wirklich gelautet hat, erfahren wir nicht mit bündiger Deutlichkeit. Die Unklarheit steigert sich noch dadurch, daß Ödipus später auf einmal von einer dereinstigen Niederlage der Thebaner durch die Athener weiß. — Ein anderer, bisher allem Anschein nach nicht beachteter Widerspruch liegt in Antigones edler Absicht, den Zweikampf der Brüder noch zu verhindern. Das ist im Grunde ein ganz unmöglicher Plan; die Jungfrau hat noch soeben den furchtbaren Fluch ihres Vaters vernommen: ein solcher aber erschien der Antike stets als von unfehlbarer Erfüllung begleitet, von göttlicher Hilfe selbst gefördert. Diese Entwicklung kann doch Antigone nicht zu hemmen beabsichtigen. — Aber solche Widersprüche, besonders der jenem Orakel anhaftende, begegnen auch sonst bei Sophokles, dessen „Philoktet" ebenfalls den Inhalt eines Götterspruches etwas sorglos behandelte; die Bedeutung solcher Dissonanzen ist daher für die hier vorliegende Frage ganz unwesentlich.

Weit ernster erscheint der Hinweis auf die Charakterverschiedenheit zwischen dem müden, blinden Bettler Ödipus und dem erbitterten Feinde seines Schwagers und Sohnes, auf den unmittelbaren schroffen Übergang von der Fluchszene zur Abberufung des Greises. Und doch gestatten auch diese Bedenken keine wirkliche Scheidung in zu verschiedenen Zeiten entstandene Teile. Ödipus ist, wie schon angedeutet, auch zu Beginn des Stückes nicht nur der gebrochene, lebensmüde Greis. Er macht den ihn vertreibenden Koloneern heftige Vorwürfe, er haßt

seine Söhne, liebt seine Töchter aufs innigste, und eben dieses Wesen bereitet kunstvoll auf jene bewegten, ja wilden Szenen des von der modernen trennenden Kritik sogenannten Mittelstücks vor, Szenen, in welchen die angeborene Leidenschaftlichkeit des Greises den Gipfelpunkt erreicht. Die Fluchszene aber bedarf durchaus keines weiteren Abklingens. Denn dieser Fluch ist nicht nur subjektiv, sondern weit mehr objektiv, ist durch die Sage, die Sophokles hier freilich etwas umgestaltet hat, gegeben. Die Verwünschung ist daher notwendig, ist auch aus ethisch-religiösen Gründen geboten; nur modernes Empfinden verlangt noch das „Nachzittern" eines solchen Auftritts. Ödipus' irdisches Wirken und Leiden ist erledigt; jetzt ruft ihn die Gottheit zur Verklärung.

Die Bruchstücke sophokleischer Tragödien, die uns als Zitate oder in den Papyri entgegentreten, geben nach Zahl und Bedeutung über den Dichter nicht so reichen neuen Aufschluß wie die entsprechenden Reste des Euripides über diesen; von der Gedankenwelt des Poeten und seiner Gestaltung tragischer Stoffe lernen wir nicht viel Neues kennen. Mehrere Dramen zeigen uns seine alte feste Überzeugung von der Unentrinnbarkeit der Orakel: in der „Fußwaschung", einem Stücke, das Odysseus letzte Schicksale behandelt, herrscht, wie bemerkt (S. 71), der gleiche Unglaube an einen Götterspruch wie bei der Jokaste des ersten Ödipus, und trat dieselbe furchtbare Erkenntnis ein; auch die schöne Theodizee des Poeten bestätigt sich wieder aus den Fragmenten. Ebenso zeigen diese Sophokles' Anlehnung an tragische Verwicklungen und Situationen des Euripides; die Ermordung einer bösen Stiefmutter durch ihre Stiefsöhne, die Rächer ihrer eigenen von jener gepeinigten Mutter; eine Mutter, die am Tode ihres Sohnes schuldig ist, den sie ins Feld nach Ilion gesendet hat — das scheint euripideisches Wesen zu sein. Wichtiger als diese bekannten Tatsachen ist die durch ein neugefundenes Bruchstück vermittelte Erkenntnis der Unterbrechung einer Botenrede durch lyrische Stücke der Person, der sie gilt, und des Chores; überhaupt werden gerade Fragen der Form durch die Entdeckungen von Papyri wohl die bedeutsamste Beleuchtung erfahren.

Größtes Aufsehen hat dagegen der Fund eines beträchtlichen Bruchstückes eines sophokleischen Satyrspieles, der „Spürhunde", hervorgerufen, also, daß man das Stück in Übersetzung und Ausdichtung auf einer deutschen Bühne hat aufführen können. Wir kennen manchen neueren Dichter, der mit der tragischen wie der komischen Muse in gleich inniger Verbindung gelebt hat. Das ist aber stets eine Leistung des Individuums. Ganz anders die Antike. Deren große Tragiker müssen wir immer wieder auch deswegen bewundern, weil sie allem Anscheine nach aus der Not der Tetralogie eine Tugend zu machen, weil sie ihren erschütterndsten Dramen wohlgelungene burleske Nachspiele folgen zu lassen verstanden haben. Berühmt waren im Altertum die Satyrspiele des Aischylos; von Sophokles' und damit auch von Euripides' lustigen Stücken gibt uns jetzt der neue Fund eine Vorstellung. Freilich war beim Satyrspiele manches von vornherein gegeben, zunächst Vater Silen und seine „Kinder", der Satyrnchor. Aber nun galt es, immer neue mythologische Situationen dafür ausfindig zu machen. Das scheinen Sophokles und auch Euripides vorzüglich verstanden zu haben. — Die „Spürhunde" führen uns den Diebstahl der Rinder des

Apollon durch Hermes, den Erfinder der Leier, vor. Apollon hat einen Preis auf die Entdeckung des Räubers gesetzt. Die bocksgestaltigen Satyrn wollen den Dieb entdecken; es wird ihnen leicht, ihre Bestiennatur etwas umzuschalten und jetzt, auf dem Boden schleichend, mit schnüffelnden Nasen die Fährte der Rinder aufzunehmen. Dabei sind sie gewaltig feige, geradeso wie ihre Genossen im euripideischen „Kyklopen"; als Hermes mit der Hand über die Saiten der Leier fährt, läßt sie der ungewohnte Klang wie Igel zusammengerollt erstarren. Etwas später erscheint dann die Bergnymphe Kyllene und berichtet von der Herkunft jenes Zaubertons, indem sie andeutungsweise von der Schildkröte, deren Schale ein Bestandteil der Leier war, spricht; die Satyrn raten nun auf alle möglichen Tiere, und so geht es in einer Art Märchenspiel mit gutem Witz und viel Behagen weiter. Vor allzu großer Harmlosigkeit war das Stück durch das recht laszive Wesen der Satyrn und ihres „Vaters" wie durch die prachtvolle Parodie der tragischen Situationen und namentlich der Sprache der Tragödie geschützt. So liest man sich durch die Lektüre dieser Possen in noch tiefere Bewunderung vor dem großen Dichter hinein.

Eine wirkliche Charakteristik des Sophokles ist noch weit weniger möglich als ein Bild des Aischylos zu geben. Die sieben Dramen des älteren Dichters, von dem wir sogar ein Stück aus der Zeit seines eigenen Archaismus besitzen, gestatten uns, eine gewisse Vorstellung von der Entwicklung des Poeten zu gewinnen; die gleiche Zahl der sophokleischen Stücke zeigt durchweg höchste oder glänzende Leistungen eines großen Meisters etwa von seinem 55. bis zum 90. Lebensjahre. So kann unser Urteil nur gar sehr fragmentarisch ausfallen.

An Stelle einer schulmäßig unklaren Begeisterung für Sophokles hat die philologische Forschung, namentlich der letzten Jahrzehnte, eine erkenntnisreiche Kritik des Poeten gesetzt. Viele technische Unmöglichkeiten, z. T. schon seit langer Zeit aufgefallen, sind hervorgetreten; man redet mit Recht von der stark verkünstelten, besonders manche Chorstücke zu Rätseln machenden Sprache, die der Dichter nach eigenem Geständnis als einen Fehler seiner poetischen Anlage empfand, den er aber, merkwürdig genug, glaubte überwunden zu haben. Wir kennen ferner die große Abhängigkeit seiner ersten uns sonst ganz undeutlichen Anfänge von Aischylos, und es ist sicher, daß er ohne die Anregung des Euripides, in positivem wie negativem Sinne, nicht geworden wäre, was er ist — ebenso wie Aischylos' und Euripides' Leistungen der tragische Agon in gleicher Weise steigert. Aber Sophokles bleibt doch eine einzigartige, inkommensurable Größe. Anders als seine Sprache, die, das Produkt einer langen Entwicklung, immer höhere Stufen der Kunst zu erklimmen sich anstrengte, sind seine Gestalten ganz Natur. Dieses Heldentum ist glaublich, überzeugend. Denn ist es nicht überzeugend, daß eine Heldin wie Antigone gerade das Naturrecht vertritt! — Wirkliches Leben steht vor uns. Wir erschauen den Niederbruch erhabener wie gewöhnlicher Menschen, stolzer Könige und kleinlicher Tyrannen, das unbegreiflich traurige Schicksal des Hohen und Edlen und dann wieder den moralischen Sieg der Schwachen über brutale und dünkelhafte Gewalt. Nicht der Mythus ergreift uns, sondern das Leben, das ewig Menschliche, die Charaktere, aus denen hier der Mythus stets neu hervorwächst. Das Verhängnis

des Ödipus ist nicht einfach Dichtung, sondern Erfahrung; die Idee des unentrinnbaren Schicksals ist keine griechische Marotte, sondern lebt im Unterbewußtsein vieler Völker, im Bewußtsein mancher ihrer Denker. Tat, Leiden und Sieg der Antigone ist ein ethisches Gesetz, ist zu einem ethischen Erlebnis für Tausende geworden, zum Symbol für Unzählige.

Und dieselbe Wirkung erzielt der Poet durch seinen religiösen Glauben. Zwischen Aischylos' wundervollem tiefen Sinnen über die Gottheit, über Zeus' Wesen, und Euripides' Forschen, Grübeln, Zweifeln steht Sophokles' wuchtige religiöse Geschlossenheit. Der Priester, der Mann auch des praktischen politischen Lebens glaubt an alle Götter des Staats, er duldet nicht Euripides' Angriffe auf Apollon und seine Seher; er kennt in seinen Dramen keinen Götterstreit; ganz vereinzelt reißt ihn einmal das dichterische Spiel fort, seiner Athena ein Wort ungöttlicher Rachsucht in den Mund zu legen. Und in der unmittelbaren Frömmigkeit des elementar empfindenden, starken Weibes, der Antigone im Bewußtsein des das Menschenlos in sich bewegenden Mannes, des Odysseus, spricht sich die gleiche unverbrüchliche Überzeugung von der Göttlichkeit auch des Sittengesetzes aus. — Dieser himmlischen Macht, die eins mit dem Schicksal ist, gegenüber heißt es wieder und wieder Ergebung zu üben. Aber die Gottheit kann auch den schwer Geschlagenen wieder erheben, ja, sie vermag ihn über alles Irdische hinaus zu verklären: im höchsten Greisenalter hat Sophokles in der Heroisierung des Ödipus die Schwelle des Mysteriums berührt.

Wie das göttliche Sittengesetz allezeit sieghaft menschliche Willkür und Leidenschaft überwindet, so muß auch das einfach Moralische zuletzt das Feld gewinnen. Die Ränke des Odysseus erweisen sich als kurzsichtig, alle noch so schlauen Vorkehrungen zerbrechen an ihrer eigenen Künstlichkeit. So wenig Sophokles sich dem Intellektualismus seiner Zeit entziehen konnte, so manches auch er, in gewissen Grenzen, von der sophistischen Redekunst lernte, so ungeteilt bleibt sein moralisches Bewußtsein.

In solcher Beschränkung dürfen wir allenfalls von seiner Lebensanschauung reden. Eine vollkommene Einheit herstellen zu wollen, ist anmaßliches Dilettantenwerk. „Nicht geboren zu sein, ist der Wünsche höchster": ist das etwa „Weltanschauung", soll man ein solches Einstimmen in ein damals öfters ausgesprochenes Wort als ein Stück des sophokleischen „Glaubensbekenntnisses" bezeichnen? Ein großer Dichter ist stets ein Stimmungsmensch, ein Werdender.

Noch einmal gilt es hier, nach manchem schon geschehenen Hinweise, Sophokles' dramatischer Kunst gerecht zu werden. Es darf dies freilich nur in aller Kürze geschehen, im Hinblicke nicht allein auf unseren dürftigen Besitzstand, sondern auch auf die individuelle Kunst, die Eigenart jedes seiner Dramen, die allgemeine Charakteristiken bedeutend erschwert. Auch eine größere Entwicklung innerhalb der überlieferten Reihe läßt sich, wie schon oben gesagt, nicht feststellen. — Sophokles hat den dritten Schauspieler eingeführt, den Aischylos noch stockend verwendet; er hat diesen Fortschritt so kunstvoll entfaltet, daß man fälschlich geglaubt hat, der Ödipus auf Kolonos bedürfe noch eines vierten Darstellers. Unübertrefflich sind seine Expositionen, die Prologe, die sich mehrfach, wie richtig erkannt worden ist, zu einem kurzen Vorspiel erweitern; der Poet ist der Meister des spannungsvoll ansteigenden Dramas, dessen einzelne Szenen, oft ohne Rück-

sicht auf ihre äußere Wahrscheinlichkeit und auch wohl psychologische Berechtigung, stets wirkungsvoll ausgearbeitet sind. Eine abwechselungsreiche Folge von Ereignissen und Stimmungen bereitet auf die Peripetie und die erschütternde Katastrophe vor. Der Dichter ergreift und zerschmettert und baut doch wieder wundersam auf; alle bloße Rührung, jede erschöpfende Aufregung liegt ihm fern.

Sophokles' gewaltige Dramen sind nicht anders als die jedes großen Dichters mit seinem Herzblute geschrieben. Aber das persönliche Erlebnis, das subjektive Empfinden können wir, obwohl die Tendenz nicht fehlt, bei weitem nicht so unmittelbar ergreifen und erkennen wie bei Aischylos und besonders Euripides. Wie leidenschaftlich hat doch dieser im Peloponnesischen Kriege seinem kummer- und haßerfüllten Herzen Luft gemacht, während wir bei Sophokles, dem begeisterten Athener, keinen Hauch patriotischer Betrübnis finden. Sein Dämon leitete ihn, die Gebilde seiner Phantasie über den Sturm der Zeiten hinwegzuheben, stets mit beherrschtem Inneren zu schaffen. So entstand wahrhaft Klassisches, das gerade der Feind des Klassizismus am tiefsten bewundern muß.

VIII. Euripides' späte und letzte Dramen.

Es ist unmöglich, den Werdegang der euripideischen Gedankenwelt oder gar Lebensanschauung zu verfolgen. Eine Entwicklung läßt sich bei dem Dichter nur auf dem Gebiete des Aufbaues, des Stils und der Metrik feststellen. Bis zuletzt hat er große und ergreifende wie recht mittelmäßige Dramen nicht anders als in früheren Zeiten geschaffen; wer im „Orestes" gerade ein schwaches Alterswerk sehen will, der erinnere sich an die „Herakliden" und „Hiketiden." Alle seine Dichtungen sind wie die jedes echten Poeten Stimmungsbilder, mehrfach Ergebnisse seines Grübelns über Gott, Welt und Mensch. In einer Reihe von Dramen verherrlichte er, freilich unterbrochen durch die Behandlung anderer Vorwürfe, seines stolzen Vaterlandes Ruhm. Aber der unerfreuliche Ausgang des ersten Jahrzehntes des Peloponnesischen Krieges mochte ihm die Grenzen der athenischen Macht gezeigt haben. So sieht er im Kriege nur das größte Übel; in den „Troerinnen" des Jahres 415, unmittelbar vor der sizilischen Expedition, hat er seinem gepreßten Herzen Luft gemacht.

Auch dieses Stück ist freilich wieder ein Frauendrama. Psychologisch und kunstvoll zeigt uns Euripides, wie die einzelnen weiblichen Persönlichkeiten sich in dieselbe traurige Lage je nach ihrem Wesen finden. Die Leidensfähigkeit der jammererprobten greisen Hekabe, die Gottergriffenheit Kassandras und ihre freilich dazu schlecht passende Übersicht über das Leben, Andromaches Sanftmut, die Schlauheit Helenas, Typik und Individualismus gewinnen lebendige Erscheinung. Diese Werte müssen uns entschädigen für den Subjektivismus, der in den sophistischen und philosophischen Reden der einzelnen Personen, in den unaufhörlichen, das Kriegselend eindringlich predigenden Jammerszenen eines Dramas zutage tritt, dessen kleine Einakter keinen wirklich künstlerischen Aufbau verraten. Das edle, große Herz des Euripides fühlen wir auch in dieser Dichtung lebendig schlagen, aber die unmittelbare Wirkung der Tragödie ist schwach.

Der grübelnde Poet hatte in den „Troerinnen" eine zweite Hekabe nach jener früheren wölfischen geschaffen; er konnte sich niemals genug tun in immer neuen

Gestaltungen derselben Persönlichkeit, des gleichen Problems. Aber auch die Einwirkung anderer Tragiker veranlaßte ihn, einen großen Vorwurf, eine dramatische Figur, eine sittliche Idee, ja auch nur ein Motiv von stets neuen Seiten zu betrachten, namentlich scheint dies in der letzten Zeit seines Lebens geschehen zu sein. Er faßte die Ödipusdramen im großen Komplex seiner „Phönikerinnen" zusammen (S. 111 f.), er entnahm der Atridensage den Stoff zu allein vier Dramen, der „taurischen Iphigenie", der „Elektra", dem „Orestes", der „aulischen Iphigenie." In diesen Stücken kommt Orestes dreimal, jedesmal in völlig verschiedener Erscheinungsform vor, ganz abgesehen von seinem Auftreten in der „Andromache." Die Frage nach seiner Entsühnung, nach der Schuld des Muttermörders und seiner Schwester Elektra, nach Agamemnons Vergehen an Gattin und Tochter bewegt den Dichter unaufhörlich, bis ihm die Feder aus der Hand gleitet.

Unter diesen Gestalten ist die schon von Aischylos und Sophokles in ihren gleichnamigen Dramen behandelte Iphigenie die anziehendste. Doch hat es langer Zeit bedurft, ehe das Bild dieser Persönlichkeit den Griechen rein menschliche Züge zeigte. Denn ursprünglich war Iphigenie nur eine Erscheinungsform der Artemis, der im ältesten Griechenland Menschenopfer fielen. Der barbarische Brauch hörte auf, und diese Tatsache gewann ihren mythologischen Ausdruck in der Erzählung, daß einmal die Göttin selbst ein Opfertier an die Stelle eines Menschen gelegt habe; dieses menschliche Wesen aber erhielt dann den Beinamen der alten Göttin selbst, Iphigenie, und ward erst im späten Epos zur Tochter Agamemnons, die nach ihrer Errettung durch Artemis zu den Tauriern entrückt und unsterblich gemacht worden sei. Von den Tauriern erzählte nun der von Euripides vielleicht benutzte Herodot, daß sie Fremdenmord begingen und einer jungfräulichen Göttin opferten; mit dieser ward dann die vergötterte Iphigenie vereinigt, deren Name die Erinnerung an die alte, Menschenopfer verlangende Gottheit noch nicht ganz abgestreift hatte. Da ferner in Attika ein alter Kult der Artemis Tauropolos ebenfalls mit Reminiszenzen an Menschenopfer existierte, und der Kultname an Taurien erinnerte, da endlich an der gleichen Stelle Iphigenie als Priesterin derselben Göttin galt, so schuf Euripides in seinem vielleicht in die Zeit von 414—412 fallenden Drama eine feste Verbindung durch die Fiktion, daß die Artemispriesterin Iphigenie, von Orest aus Taurien nach Attika geleitet, das Bild der Göttin hierher gebracht habe.

Im Prolog steht Iphigenie, die Priesterin der Artemis, vor uns. Sie erzählt von ihrer Familie und der Vorgeschichte ihres jetzigen Daseins, von allem, was sich bei ihrer Opferung begeben, von ihrem augenblicklichen Stande, und sie seufzt über den Brauch, der sie zwinge, Menschenopfer zu vollziehen. Doch hat sie einen vorbedeutenden Traum gesehen, den sie, um sich innerlich zu befreien, ähnlich der Amme der „Medea", draußen aussprechen muß, ein Traumbild, das ihr Orestes' Tod zu verkünden scheint; dem Bruder zu Ehren will sie mit ihren hellenischen Dienerinnen Opfer bringen. Kaum hat sie das Innere des Tempels betreten, so erscheinen Orestes und Pylades, den Ort ängstlich ausspürend; sie glauben am Ziele, das ihnen Apollon verheißen, zu stehen, aber der fluchbeladene Muttermörder grollt dem Gott heftig, der ihn nach steter Irrfahrt gerade hierher, zu einer Stätte gesandt, wo alles blutig an Hellenenmord

gemahne, damit er von hier das Artemisbild nach Athen bringe. Dieser Furcht seines Freundes gegenüber, die sich noch durch den sorgenden Gedanken an den treuen Genossen im Unglück steigert, hält Pylades am Orakelspruche fest und rät dem Orestes, sich in einem Verstecke zu bergen und dann nachts den Auftrag des Gottes zu vollziehen.

Der Chor, bestehend aus den schon genannten Dienerinnen, zieht mit einem Sange auf Artemis ein, um dann die bald heraustretende Iphigenie nach ihrem Vorhaben zu fragen. Die Priesterin stimmt ein Klagelied auf ihren Bruder an, dem sie ein Totenopfer darbringen will, die Frauen kommen auf die Frevel im Tantalidenhause zu sprechen, Iphigenie erinnert sich im Anschlusse daran wieder beweglich ihrer Opferung und ihres gegenwärtigen Schicksals, das ihr nicht gestatte, hellenische Lieder zu singen, griechische Sagenbilder in die Gewänder zu weben, sondern sie zwinge, blutigen Brauch zu vollziehen. Daher ist ihre Seele bei Orestes, den sie als kleines Kind verlassen. So haben wir eine treffliche Exposition: vor uns steht die Artemispriesterin, angewidert von ihrer Pflicht, nach griechischem Wesen sich zurücksehnend, stets ihres Bruders gedenkend. — Da naht ein Hirt, eine bessere Erscheinungsform jener häufigen tragischen Boten, die weder einen Auftraggeber noch -empfänger haben, ein Mann, der sich unbedingt an die Priesterin wenden muß. Denn man hat einen Fang gemacht, zwei Jünglinge aus Griechenland sind ergriffen worden, einer davon führt den Namen Pylades; unter wundersamen Umständen ist man ihrer habhaft geworden. Sie schienen Göttern gleich, schon betete ein Frommer sie an, aber ein Skeptiker, dergleichen Euripides auch sonst bei ähnlicher Gelegenheit kennt[1]), hielt seinen Genossen zurück. Bald ergriff nun den einen Jüngling Raserei, er glaubte überall furchtbare Frauengestalten zu sehen, dann wendete er sich gegen die Rinder und mordete sie; es entspann sich ein Kampf, in dem die Hirten sich gegen die zwei Griechen keineswegs sehr tapfer hielten, die wie durch ein Wunder, trotzdem sie ein Steinhagel nach dem anderen traf, unversehrt blieben; sie waren eben der Göttin zum Opfer aufbewahrt. Endlich ist die Menge beider doch Herr geworden, und auf königlichen Befehl harren sie nun ihres Schicksals, der Opferung: diese wird, schließt der Hirt, den früher gegen dich geplanten Mord sühnen. So ist denn Iphigenie gezwungen, ihr furchtbares Amt neu zu betätigen. Mit feinster Kunst läßt sie der Dichter nun diesmal ohne Widerwillen, eher in düsterer Entschlossenheit sich zum Vollzuge ihrer Pflicht rüsten. Früher war sie zum Mitleide geneigt, jetzt aber hat sie ihr Traum ganz unglückselig gemacht, und sie erlebt die schwere Erfahrung, daß der Unglückliche kein Herz für noch größeres Leid besitzt. Freilich trifft das Schicksal auch diesmal wohl Unschuldige, sie muß ihr ganz Fremde opfern, während die wahrhaft Schuldigen verschont bleiben: wie gern hätte sie doch an Menelaos und Helena Rache genommen! Und dabei naht ihr wieder die schon zweimal aufgetauchte Erinnerung an die Szene in Aulis, wie sie den Vater beweglich anflehte, ihrer zu schonen, wie ihre Hochzeit mit Achilleus ein Trugspiel war. Ja, ein Trugspiel! Alles fehlte dabei, was sonst mit einer Hochzeit verbunden ist, der Abschied von den Liebsten, auch von dem kleinen Orest. Der ist nun

1) Bakchen V. 717.

tot, hat seines Vaters glänzendes Haus verlassen müssen. Und nun steht sie hier, wozu? Um einen Dienst zu verrichten, der den schwersten Widerspruch enthält. Eine Göttin, deren Altar keine Befleckung durch unreine Hand duldet und die doch Menschenopfer verlangt! Unmöglich ist's, ebenso unglaublich wie Tantalos' Opferung seines eigenen Sohnes. — So hebt die Redende in einem Monologe nicht ohne Gedankensprünge, der aber gerade darum im Sinne wahrer Kunst die Natur wundervoll nachahmt, ihren anfänglichen Entschluß durch diese Gedankenreihe wieder auf, die von einem Menschenopfer zum anderen führt und in einer echt euripideischen rationalistischen Betrachtung endet.

Wunderschön weiß nun der Chor die Begleitumstände der Fahrt auszumalen, die jene griechischen Gefangenen angetreten: Wo kamen sie her, welcher Trieb nötigte sie, wie gelang ihnen die Fahrt? Und treu ihrer Herrin wünscht die Frauenschar, es möge doch Helena zur Sühnung hierher kommen. Doch da nahen die Fremden. Iphigenie läßt ihnen die Fesseln zum Opfer lösen, aber bei dem Anblicke der schönen Gestalten rührt sich ihr Herz, sie empfindet das Leid, das ihr Amt über die Angehörigen der Gefangenen bringen muß; vielleicht lebt ihnen ja auch eine liebende Schwester daheim: dieses Gefühl liegt der Jungfrau, die sich aufs neue vereinsamt fühlt, besonders nahe. Orestes erwidert ihr in düsterer Resignation, sie solle ein Ende machen; erst lange Klagereden um ein Opfer, dann doch Tötung, das ist Torheit. Iphigenie erinnert sich, weil sie erfahren will, wer vor ihr steht, daß einer der Gefangenen Pylades heißen solle, aber sie vernimmt den Sachverhalt nicht durch den Träger des Namens selbst, der während dieser Szene, noch getreu seiner steten tragischen Rolle, schweigt, sondern durch Orest. Dieser aber will ihr seinen Namen nicht nennen, begreiflicherweise, an ihm haftet ja Blut; auch den Namen seiner Vaterstadt läßt er sich nur mit Mühe entreißen. Iphigenie, vorübergehend tief bewegt durch die Nennung von Argos, sieht bald, daß ihr Wunsch, von ihm nähere Kunde über ihn selbst zu erhalten, unerfüllbar ist und sucht sich dafür über Einzelheiten des troischen Zuges und der daran sich schließenden Ereignisse zu vergewissern. Also Helena — mit dieser Urheberin ihrer Leiden beschäftigt sie sich sehr — lebt noch, und wie ist es denn mit der Rückkehr der Achäer geworden? Wieder wird Orestes bei diesem dauernden Aufschub der Opferung ungeduldig, aber Iphigenie läßt in der Rücksichtslosigkeit weiblicher Neugierde nicht locker und fragt weiter. Mit berechtigter Freude erfährt sie von Kalchas', des Opferpriesters, Tod, hofft, daß Odysseus nicht heimkehre, doch vernimmt sie auch Achilleus' Ausgang. — Bisher sind sich also die Geschwister nicht näher gekommen; die vereinsamte Schwester sieht in Orestes gegenwärtig nur das Mittel, sich in Gedanken wieder mit bekannten Gestalten zu umgeben, der Bruder findet in Iphigenie nur eine lästige, ja peinigende Fragerin: da auf einmal zeigt die fremde Priesterin dem Antwortenden, daß sie in alle diese Dinge eingeweiht ist, Orestes erkennt, daß eine Griechin vor ihm steht. Und bald ergibt ein Wort das andere, rasch steht man im Mittelpunkte dieser Interessen, bei Agamemnon: hier aber will Orest begreiflicherweise abbrechen. Doch gerade darüber verlangt die Fragende Auskunft, und der Jüngling muß zögernd vom Muttermorde berichten. Iphigenie sieht aber in der Tat nur eine gerechte Handlung; so stellt sie sich unwissentlich auf die Seite des Bruders. Von diesem erfährt sie jetzt

noch, daß er im Unglücke, überall und nirgends weilend, lebe — lebe, das ist ihr alles, damit ist ihr böser Traum vergessen. Sie ist entschlossen, den Mann dort vor ihr zu retten, und während Orest im Anschlusse an ihre letzten Worte bitter über die Götterssprüche urteilt, die einen Unvernünftigen in doppeltes Elend brächten, hat Iphigenie einen Plan entworfen. Orestes soll nach Argos gehen und dorthin einen Brief mitnehmen, den ihr zuliebe einst ein Gefangener geschrieben. Pylades freilich muß sterben. Und so stark ist bei ihr der menschliche Wunsch, wieder Anschluß an die Lieben daheim zu erhalten, die Empfindung, der gänzlichen Vereinsamung durch neue Berührung mit jenen ledig zu werden, daß sie jetzt fast die Neugier, wer eigentlich mit ihr rede, verliert. Aber der vor ihr Stehende zeigt ihr bald, welches Stammes er ist. Denn er will nichts davon wissen, daß er gerettet, Pylades geopfert werde, sondern umgekehrt soll es sein, er will sterben, der Freund mag die Botschaft überbringen. Das begeistert Iphigenien, solche Handlungsweise möchte sie an einem Bruder sehen. Doch, da einer sterben müsse, sei es das beste, Orest erleide den Tod, den er ja besonders zu begehren scheine. Aber in unmittelbarer Nähe des Todes stutzt selbst der zum Sterben bereite Orestes. Zögernd fragt er, wer Hand an ihn legen werde, und erhält die unbekümmerte Antwort der von ihrem nächsten Plan ganz ausgefüllten Iphigenie: ich! Unberücksichtigt verhallt auch die sehnsüchtige Klage des Unglücklichen um seine Schwester, von der er so gern die letzten Ehren empfinge, Iphigenie ist nur erbötig, den Gefangenen auf echt hellenische Weise zu bestatten. Mit solchen Worten geht die Priesterin hinein, um das Brieftäfelchen zu holen, selig, ihrem Bruder in Argos unvermutete Kunde zu senden. — So verzögert sich höchst kunstvoll und wieder so ganz dem Leben entsprechend die Erkennung, die schon so nahe schien, und die ein geringerer Dichter wohl beschleunigt hätte.

Vom Chore beklagt bleiben Pylades und Orest zurück, von denen dieser zunächst seiner Verwunderung über das hellenische, mit allen griechischen Ereignissen so wohlvertraute Weib Ausdruck gibt. Darauf einzugehen fühlt aber Pylades keine Veranlassung, denn er ist empört über die Zumutung, daß Orestes an seiner Stelle den Tod finden solle, damit er dann selbst dessen Schwester, eine Erbtochter, heiraten könne: solche Schande ist ihm unerträglich Damit setzt denn der Streit des Edelmutes zwischen beiden ein, der dieses Freundespaar historisch gemacht hat, in dem jeder den anderen mit Gründen zu überzeugen sucht, daß er, nicht der Genosse sterben solle. Doch weiß Orestes als der bei weitem leiderprobtere ganz andere Töne aus seiner Seele hervorzuholen. Er weist den Freund auf seine ihm doch angetraute Schwester Elektra hin, und nimmt dann Abschied von ihm, der alles mit ihm geteilt, die Lust der Jagd, die Last des Leids. Pylades fügt sich, der Hinweis auf seine Pflicht trägt den Sieg davon, aber trotz der verzweifelten Lage kann er bei dem jähen Wechsel alles Irdischen die Hoffnung auf ein neues Glück nicht aufgeben. Da tritt Iphigenie wieder aus dem Tempel heraus. Als kluge Griechin hat sie noch Bedenken, dem Geretteten das Täfelchen anzuvertrauen, und verlangt erst einen Eid von Pylades, daß er seinen Auftrag auch erfüllen werde. Nachdem dies geschehen, will nun seinerseits der vorsichtige und gewissenhafte Jüngling für den Fall, daß bei einem Schiffbruche der Brief verlorengehe, seines Eides quitt

sein. Dies ruft wieder Iphigeniens Mitteilung vom Inhalte des Briefes hervor, und so gewinnt Orestes auf einmal, wie durch einen Zufall Klarheit. Seine Schwester freilich merkt noch nichts, sondern fährt, fast ärgerlich über die Störung durch ihres Bruders staunende Worte, in ihrer Inhaltsangabe fort, die beiden Freunden nun alles und jedes sagt. So kann denn auch augenblicklich der Auftrag vollzogen werden, Pylades überreicht Orest das Täfelchen, und der Bruder umarmt zur Verwunderung des Chores die Schwester. Doch die Priesterin entzieht sich noch ungläubig seiner Liebkosung, bis Orest ihr aus den innersten Erlebnissen der Familie überzeugende Einzelheiten mitzuteilen weiß. Die Versrede verstummt; wie so oft bei Euripides tritt dafür die Arie ein, in welcher die Gefühle der endlich ihres Wunsches teilhaftigen, lange vereinsamten Jungfrau, der Schmerz der Vergangenheit, die Seligkeit der Gegenwart, aber auch die Sorge um die nächste Zukunft in langen Wellen durcheinanderfluten.

Das ist also die schöne Erkennungsszene, die einem Aristoteles Worte besonderer Bewunderung entlockte. Er rühmt, daß sie eine so tatsächliche Grundlage habe. Moderne haben dieses Urteil beanstandet und gefunden, es sei eben nicht sehr wahrscheinlich, daß Iphigenie nicht schon früher auf den Gedanken gekommen sei, einen Boten zu entsenden; man rühmte dagegen die entsprechende Szene bei dem von Aristoteles angeführten Dichter Polyeidos, der Orest am Altare durch den Vergleich seines Loses mit dem Iphigeniens die Erkennung herbeiführen ließ. Aber gewisse nicht ganz einfache praktische Voraussetzungen sind für die Handlung vieler griechischer Dramen unerläßlich, und innerhalb dieses Stückes vollzieht sich doch die Erkennung auf ungemein natürliche Weise: wie die sich suchenden Geschwister gleichsam in einem Nebel immer wieder aneinander vorübergehen, um sich dann fast durch einen Zufall zu finden, das ist so dem Leben entnommen, mit so trefflich nachahmender Kunst geschildert, daß weniges, auch bei Euripides, an die Wahrheit dieser Szene heranreicht.

Da sucht Pylades, der treue, umsichtige Freund, gleich dem Pädagogen in Sophokles' „Elektra", die liebenden und klagenden Geschwister vom Gefühl wieder zum Denken zurückzuführen; es gilt den Augenblick der Rettung wahrzunehmen. Aber noch kann sich Iphigenie nicht sofort diesem Sinnen und Planen hingeben; erst muß sie nach weiblicher Weise noch das Letzte über ihre Familie erfahren. Sie begrüßt Pylades froh als ihren Verwandten, hört von Orestes' Verfolgung durch die Erinyen. Und da vernehmen wir denn seltsame Kunde, wir erfahren, daß nur ein Teil der Rachedämonen sich durch den athenischen Richterspruch habe befriedigen lassen, die anderen ihr Opfer noch weiter verfolgen, wieder sei der Unselige nach Delphi gegangen, um den Spruch zu empfangen, er solle das taurische Artemisbild nach Athen bringen und dann seines Elendes endlich ledig werden. Eine echt euripideische Fabel dieser Versuch, mit dem alten Mythus die neue Gestalt des Dramas zu verbinden, und die Dichtung des Aischylos wenigstens z. T. abzuschwächen, eine verzweifelt rationalistische Vermenschlichung der furchtbaren elementaren Göttinnen, der chthonischen Urgewalten, die hier zu einem Konzil uneiniger Richter herabgewürdigt werden! Wir hätten sicher nichts daran ausgesetzt, hätte der Dichter die ältere Sage gänzlich ignoriert, aber sie saß auch durch Aischylos' Schöpfung im athenischen Bewußtsein so fest, daß Euripides seine Abweichung irgendwie

erklären mußte. Und er hat es wohl auch gern getan, denn Fragen im voraus zu beantworten, sich selbst zu kommentieren, eigene Ideen stark zu betonen, lag im Wesen dieses Dichters und Sophisten, dessen Reflexion uns neben wundervollen Offenbarungen so manche höchst unnütze Aufklärung gegeben hat.

Am Schlusse seiner Erzählung, jetzt im Besitze der geliebten Schwester mit neu erwachender Freude sich dem Leben wieder zuwendend, bittet der Bruder Iphigenien, sich seiner Rettung anzunehmen. Sie verkennt nicht die Schwierigkeiten, sie glaubt, bei diesem Versuche ihr Leben einzubüßen, sie fürchtet die Göttin, besonders den König des Landes, aber gleichviel, sie will es versuchen: eines Mannes Tod gilt ja mehr als der eines Weibes. Doch davon will Orest ebensowenig wie früher von Pylades' Aufopferung hören; mit der Schwester zu leben oder zu sterben entschlossen, macht er ihr nun in lebhaftem Wechselgespräche allerhand Vorschläge, so auch den von seiner inneren Verwilderung zeugenden, den König Thoas zu ermorden; aber alle diese Pläne werden von der an Jahren wie an Einsicht überlegenen Jungfrau zurückgewiesen. Vielmehr hat diese selbst einen Gegenvorschlag, eine echt weibliche List: sie will — ein später von der Komödie benutztes Motiv — die halbe Wahrheit sagen, um den Gegner ganz zu täuschen; sie will sich stellen, als müsse sie den Muttermörder vor seiner Opferung erst entsühnen und das von ihm berührte Götterbild reinigen; dann sollen sie alle auf dem nahe ankernden Schiffe entfliehen. Freilich hat der Chor dies mit angehört, und es gilt darum, diese Mitwisserinnen verschwiegen zu machen. Das übernimmt Iphigenie, sie beruft sich wie Medea mit genauer psychologischer Kenntnis des Weibes auf das Verständnis der Frauen untereinander, ihre flehenden Worte finden bereitwilliges Gehör, und die Priesterin will sich jetzt daran machen, das Bild der Göttin unter einem Stoßgebete um deren Hilfe von seinem Sockel zu lösen. Nachdem der Chor seiner Sehnsucht nach der hellenischen Artemis, nach der Heimat, der jetzt die drei Genossen zustreben, Ausdruck gegeben, sein Leben bei den Tauriern geschildert, nachdem er mit seiner Phantasie die Fahrt des dem Vaterlande entgegensteuernden Schiffes begleitet, erscheint nun der König und wundert sich, Iphigenie mit dem Artemisbilde im Arme zu erblicken. Gerade das hat die Listige gewollt: halb im Tone des Vorwurfs redet sie von der Unreinheit der ihr eingelieferten Gefangenen und weiß dem Herrscher sofort ein Lügenmärchen von einem an der Statue erlebten Wunder zu berichten. Thoas, entsetzt über das Verbrechen des Muttermordes, lobt die Priesterin wegen ihrer Umsicht; sie aber weiß ihn, indem sie wieder halb die Wahrheit sagt, dadurch noch weiter sicher zu machen, daß sie von den wichtigen Nachrichten erzählt, mit denen die Fremden sie zu ködern gesucht hätten. So ist er denn zu allem bereit und erteilt der Priesterin unter wiederholter Anerkennung ihrer Klugheit seine Zustimmung zur Waschung des Götterbildes am Meere. Aber Iphigenie verfolgt ihren Vorteil noch weiter und läßt den Tauriern durch ihren König befehlen, zur Vermeidung des unheiligen Anblickes des Muttermörders samt und sonders daheim zu bleiben. Der Humor der Situation, die uns das fast übermütige Spiel der Griechin mit dem stumpfsinnigen Barbaren zeigt, entwickelt sich immer mehr, indem Iphigenie sogar allerhand zweideutige Worte von ihrer Sorge um die Ihrigen fallen läßt, lediglich mit der auch glückenden Absicht, diese Bemerkungen mißs

verstanden zu sehen. Die Krone aber setzt sie ihrem trügerischen Werke dadurch auf, daß sie den König noch bittet, sich über ihr etwaiges langes Ausbleiben nicht zu wundern. Thoas gibt zu allem seinen Segen, und so verläßt die Priesterin die bisherige Stätte ihres Wirkens, indem sie der Göttin verheißt, sie solle von jetzt an, nach der Reinigung der Blutbefleckten ein reines Haus bewohnen. Wir verstehen die zweideutigen Worte wohl: fehlt das Bild der blutigen Göttin, so sollen auch die Menschenopfer aufhören.

In freier Phantasie, wie oft, knüpft der Chor an den Gedanken vom delphischen Orakel, das diesen Ausgang verheißen hat, eine Betrachtung der Niederlassung des Apollon auf der delphischen Stätte. Da kommt atemlos ein Bote gelaufen, der die Kunde von der Flucht der Griechen bringt; er tobt und lärmt, vom Chor nicht ohne höhnisches Behagen geneckt, bis Thoas erscheint, dem der Ankömmling sogleich eingehenden Bericht erstattet und zwar so ausführlichen, daß mittlerweile die Flüchtlinge wieder eine Spanne Zeit zur Vollendung ihres Planes gewinnen können. Freilich steht dazu in einem nicht unbeträchtlichen Gegensatze, daß der außerordentlich spannende Bericht, eine Kampfschilderung von großer Plastik, die Sache für die Taurier noch keineswegs als verloren erscheinen läßt; die Einschiffung der Flüchtlinge ist nur zu einem Teile gelungen, denn ein Gegenwind hat das Fahrzeug wieder an den Strand getrieben; hell ertönte das Gebet der Priesterin zu Artemis, laut der Päan der verzweifelten Ruderknechte; jetzt, jetzt ist es Zeit, die Frevler alle miteinander zu ergreifen. Thoas ruft denn auch sein Volk auf, zu Fuß, zu Roß den Fremdlingen nachzujagen und sie zu strafen; den zurückgebliebenen Frauen, den Mitwisserinnen des Verrates droht er spätere Züchtigung an. So ist jetzt die höchste Spannung erreicht, da tritt die Gottheit ein und hemmt den König in seinem Beginnen, Athena ist es, die Thoas verkündet, seine Verfolgung sei schon vereitelt, Poseidon habe ihr zuliebe das Meer besänftigt. Dann wendet sich die Göttin an Orest, der — wieder ein Stück eines euripideischen Selbstkommentars — auch in der Ferne ihre Stimme hören könne, und gibt ihm den Auftrag, in Attika einen Kult der Artemis Tauropolos zum Andenken an die taurische Göttin zu stiften, Iphigenie soll im gleichen Lande Priesterin derselben Gottheit sein und dort ihr Grab finden, auch die Frauen des Chors dürfen heimkehren. Zuletzt richtet Athena das Wort noch einmal an Orest und bestätigt die attische Satzung, daß bei gleicher Stimmenzahl der Angeklagte frei sein solle. — War Thoas der gefügige Diener der Iphigenie, so unterwirft er sich hier vollends der Göttin; er ist mit allem, was sie verfügt, einverstanden, und beide, die Gottheit wie der König des Barbarenlandes, begleiten mit Segenswünschen die Fahrt der Geretteten.

Wir haben wieder den vielberufenen Maschinengott des Euripides, aber diesmal doch ohne allzu mechanische Einführung; wir würden, besäßen wir von dem Dichter nur dieses Stück, vielleicht gar keinen Anstoß an Athenas Auftreten nehmen. Denn der Poet hat die Gottheit hier nicht deswegen verwendet, weil sich kein Ausweg für die Entwicklung der Handlung mehr zeigte; er hätte im Gegenteile dieser mit leichter Mühe auch ein ganz anderes Ziel geben dürfen. Er konnte das Schiff, wenn auch nach hartem Kampfe mit den Tauriern, mit Wind und Wellen entkommen lassen und er war Dichter genug, Thoas sich

mit der vollendeten Tatsache so abfinden zu lassen, daß die letzte Szene sich nicht völlig im Sande verlief. Aber er hat etwas Besonderes gewollt und erreicht. Ihm lag es nicht etwa nur an einer neuen Spannung, sondern es galt ihm, durch Attikas Schutzpatronin ein Werk barbarischer Unkultur dauernd vernichten zu lassen. Denn der furchtbare Brauch hätte ja beinahe zum Brudermorde geführt. So wird das Drama zur attischen Humanitätsdichtung. Eine Nebenabsicht spielt dabei mit: der von Euripides so oft getadelte Apollon, der Anstifter der ganzen Verwicklung, entzieht sich hier ebenso wie im „Jon" der Verantwortung und macht gleichwie dort der Göttin Platz, in deren Lande der neue Kult Fuß fassen soll.

Liegt diese dichterische Tendenz auf der Hand, so hat die vielberufene Frage nach der Sühnung des Orestes bei Euripides noch keineswegs eine ganz eindeutige Beantwortung gefunden. Soviel steht zwar fest: die Sühnung wird nicht nur durch den Raub des Artemisbildes herbeigeführt. Der unstete Fremdling, von den Erinyen verfolgt, muß noch Schwerstes dulden; er soll von einer Griechin geopfert werden, er macht den quälenden Aufschub des Todes durch; Stunden höchster seelischer Anspannung ziehen an ihm vorüber. Diese herbe Buße nimmt den Fluch steter Seelenpein von ihm. Zeuge dessen ist ja auch Iphigeniens Urteil über den Muttermord — aber der Dichter, dessen Menschenkenntnis uns Orest in einer gewissen Verwilderung seines Wesens vorführt, hat seine Abneigung gegen den Muttermörder durchaus nicht ganz aufgeben wollen.

Wir vermessen uns hier nicht, alle poetischen Werte des bedeutenden Dramas zu erschöpfen. Aber auf eines muß noch hingewiesen werden. Bis zur „taurischen Iphigenie" scheint Pylades nur der Schuldhalter des schwertschwingenden Muttermörders Orest gewesen zu sein, eine sympathische, aber stille Nebenperson, die noch in Sophokles' „Elektra" überhaupt nicht zu Worte kommt. Jetzt zeigte Euripides das Freundespaar in der höchsten Verklarung der Treue bis zum Tode, jeden bereit für den anderen zu sterben. — —

Der Dichter hat uns nahe am unwissentlichen Brudermord vorbeigeführt. Es sind Szenen, die, obwohl auf einer ganz besonderen Voraussetzung beruhend, doch eine gewisse Analogie zu dem Tun der Kreusa im „Jon", des Aigeus im gleichnamigen Stücke, der Merope im „Kresphontes" besitzen. Derartige Wiederholungen desselben Motives, solche Anklänge an Eigenes sind bei Euripides häufig. Behandelte doch die wohl vor dem Jahre 423 aufgeführte „Stheneboia" das alte, im „Hippolytos" sich besonders furchtbar auswirkende Potiphar-Motiv, nicht ohne daß die Amme des liebenden Weibes hier ihre gleich verderbliche Rolle wie dort spielte; in der „Antiope" wie in der „gefangenen Melanippe" retten gottentstammte Zwillingssöhne ihre mißhandelte oder bedrohte Mutter. Und mit Recht hat man mit der „taurischen Iphigenie" die „Helena" des Jahres 412 in nahe Beziehung gesetzt. Denn die Ausgestaltung der überlieferten Fabel, die Befreiung Helenas aus den Händen eines die Fremden tötenden ägyptischen Königs erinnert lebhaft an die „Iphigenie". Es handelt sich dabei wieder um die Übertölpelung eines plumpen Barbaren, des Theoklymenos, durch Menelaos, den zur rechten Zeit erschienenen Gatten, der übrigens, abgerissen, hungrig und durch Mühsale mitgenommen, den bekannten wenig heldenhaften Eindruck euripideischer Sagenheroen macht und sich freuen muß, daß die

Schweſter des Unholds für ihn und Helena gewonnen wird. Auch hier iſt das Weib klüger als der Mann; wie Iphigeniens Liſt den Oreſtes, ſo leitet Helenas Schlauheit den Menelaos. Und endlich ergibt ſich auch der durch die Überlegenheit eines Griechenpaares geprellte Barbar der Entſcheidung der zuletzt erſcheinenden Dioskuren mit gleicher Gutwilligkeit, wie Thoas der Athena ſich fügt. Doch tut H. Steiger Euripides Unrecht, wenn er das Drama nicht ernſt nimmt, ſondern eine Art Selbſtparodie des Dichters darin erkennen will. Eine poetiſche Schöpfung dankt ſelten nur einem Entſtehungsgrund ihren Urſprung. Auch in dieſem Stücke haben wir mehrere Momente zu unterſcheiden. Nach den früheren Bildern der leichtſinnigen Kokette Helena zeigt der Sophiſt Euripides, der ja auch die Geſtalt des Euryſtheus zu heben verſucht hatte, dem Beiſpiele des Steſichoros folgend, die Erſcheinung der treuen Helena. Aus dieſer Fabel aber ergibt ſich ſofort die Folgerung: alſo haben um eines Scheinbildes, um eines leeren Phantoms willen Troer und Achäer ſich zehn Jahre lang gemordet! Dieſer Gedanke birgt die gleiche Stimmung wie ihrer Zeit die „Troerinnen“. Welch tiefere Abſicht aber die Einführung des Barbarenkönigs verfolgte, werden wir noch ſpäter zu betrachten haben. Poetiſche Fragen ſind faſt immer Rätſel, deren Löſung ſich nicht auf einfache Formeln bringen läßt.

Drei Jahre ſpäter, und der Poet kehrt im „Oreſtes“ zu ſeinem alten Problem zurück. Vor uns ſteht der Muttermörder wenige Tage nach ſeiner Tat. Nur von der Sorge ſeiner Schweſter liebend umgeben und vom getreuen Pylades geſtützt, iſt er ſonſt der allgemeinen Verurteilung verfallen. Die Gemeinde will ihn richten und ſpricht ſpäter die Verdammung zum Steinigungstode über ihn aus, ſein früherer Wohltäter, ſein Großvater Tyndareos, durchaus kein Verteidiger der eigenen Tochter Klytaimeſtra, iſt ſein erbittertſter Feind geworden; Menelaos, Oreſts Oheim, ein von Ariſtoteles als „unnötig“ ſchlecht bezeichneter Charakter, verwirft die Tat und beobachtet, trotz einer gewiſſen verwandtſchaftlichen Neigung zu ſeinem Neffen, eine ſelbſtſüchtig zweideutige Haltung. Das Schlimmſte aber bleibt: Oreſt iſt bereits durch ſich ſelbſt gerichtet, er empfindet ſchon jetzt die tiefſte Reue über ſeine Tat, nicht anders als in der „Elektra“; in den wenigen Tagen nach dem Morde iſt er ſchweren Wahnſinnsanfällen — denn die Eumeniden als körperliche Erſcheinungen hat Euripides' Rationalismus verbannt — ausgeſetzt; einen dieſer Paroxysmen ſehen wir auf der Bühne ſich vollziehen. Gleiche Verurteilung findet auch wieder Apollon, der Urheber der Tat. So erſcheint denn die Rede, die Oreſtes zu ſeiner Rechtfertigung hält, in ihrer Sophiſtik nicht viel beſſer als Jaſons Entgegnung auf Medeas Vorwürfe; der Poet geſteht damit dem Mörder nur das Recht zu, das jeder angeklagte Verbrecher beſitzt. Aber Euripides geht noch weiter: er verurteilt überhaupt die Familienrache der alten Zeit, er weiſt auf die unabſehbaren Folgen einer ſolchen Vendetta hin. Spricht er damit ganz vernunftgemäß den Gedanken aus, der noch ſtets zur Abſchaffung der Blutrache geführt hat, ſo zeigt uns weit darüber hinaus ſein ſittliches Empfinden das unheilvolle unmittelbare Fortzeugen der furchtbaren Tat. Pylades, Oreſtes und namentlich Elektra, als echtes Weib im Böſen den Männern raſch vorauseilend, entwerfen und führen einen neuen Mordplan aus, einen Anſchlag auf Helena und ihre Tochter Hermione. Zuletzt geht unter den Händen des Oreſt, deſſen Charakter hier bezeichnender-

weise in unheimlicher Geschwindigkeit verroht, der Königspalast von Argos in Flammen auf. Da muß denn Apollon, der sonst am Schlusse solcher Dramen, deren Entwicklung er hervorgerufen hat, mit seiner Erscheinung kargt, endlich vor den Riß treten und Ordnung schaffen, damit wenigstens die Hauptzüge des überlieferten Mythus ungestört bleiben.

Aber die von dem Gotte dem Orest bis zum endlichen Antritt seiner argivischen Herrschaft auferlegte Buße ist wiederum keine Sühnung im eigentlichen Sinne; auch sie bleibt nur ein konventionelles Zugeständnis des Dichters an den Mythus. In der Hauptsache will Euripides den Muttermörder in seiner ganzen, auch seine Nächsten mitreißenden Verderbtheit brandmarken. Es ist ihm durchaus Ernst mit diesen wilden Auftritten; Orest, Elektra, Pylades einfach als „Bandentrio" zu bezeichnen, bekundet kein tieferes Verständnis. Vollends darf man nicht mit einem antiken Beurteiler den Ausgang der Tragödie, weil er verschiedene Heiraten enthält, auf eine Stufe mit den Stücken der neuen Komödie stellen.

Allerdings, eine heitere Szene unterbricht einmal die Greuel im letzten Teile des Dramas. Da erscheint ein barbarischer Flüchtling, dem die allgemeine Verwirrung die Besinnung völlig geraubt hat. Aber der Dichter ist in seinen Tragödien kein Humorist wie gelegentlich Sophokles. Es ist kein Zufall, daß die „taurische Iphigenie", „Helena" und „Orest" Barbaren auftreten lassen. Versunken sind für den Athener Euripides die stolzen attischen Erscheinungen der zwanziger Jahre; dafür zeigt der Hellene seinen griechischen Landsleuten immer wieder die dürftigen Gesellen des Auslandes, auch hier mit besonderer Tendenz. Denn welchen unheilvollen Einfluß übte doch schon damals der Perser auf die Geschicke Griechenlands aus!

Auf erhabenster tragischer Höhe stehen die kurz nach dem Jahre 406 fallenden „Bakchen". Tragisch waren ja schon jene Schicksalsverwicklungen, in denen der attische Dichter Vater, Sohn, Mutter, Schwester gegen ihre unerkannten Nächsten die Mörderhand heben und die grausige Tat fast zur Vollendung kommen ließ. Ein weit furchtbareres Geschehen aber zog in den „Bakchen" am Auge des Zuschauers vorüber. Das Drama, vielleicht angeregt von Aischylos' „Lykurgie" und „Pentheus", zeigt uns eine Mutter, die in bakchischer Sinnesverblendung ihren eigenen Sohn, den Feind alles dionysischen Wesens, zerreißt und, sein blutiges Haupt schwingend, in wildem Siegestanze rast. In dieser Szene hat das Altertum mit Recht einen Höhepunkt tragischen Schaffens erkannt; in der Tat zeigt das Drama des greisen Poeten nicht die leiseste Spur abnehmender dichterischer Kraft.

Und doch hat man in der religiösen Anschauung des Stückes wenigstens eine Art von Alterstribut des Euripides erblicken wollen; man glaubte in der angeblichen Verherrlichung des Dionysosdienstes „Velleitäten der Altgläubigkeit", ja mehr oder minder einen Widerruf des scharfen Rationalisten zu entdecken. Andere erklärten dagegen, das Stück, in Makedonien entstanden, atme die ganze nachempfindende Freude des Dichters an dem hinreißend wilden bakchischen Treiben des halbbarbarischen Nordens, und wieder hat man gar gemeint, der alte Euripides habe zuletzt den „harmlosen" Genuß für der Güter höchstes gehalten und hier verewigen wollen. Am nächsten kommen u. E. der Wahrheit die

französischen Forscher Decharme und Weil, die auch in diesem Stücke die alte Sophistik des Dichters erblicken, der sich auch einmal in die Bakchosreligion mit seiner ganzen Phantasie vertieft, ohne sich an sie zu verlieren, ohne seine Kritik aufzugeben.

In der Tat steht Euripides, dem es als Dichter gelingt, gegenständliche Wahrheit, den Taumel des Bakchosfestes, den er übrigens auch auf heimischem Boden, nicht etwa nur in Makedonien erleben konnte, zu schildern, dem dionysischen Wesen auch wieder in skeptischer Ruhe gegenüber. Wie stets erklärt er die Mythen rationalistisch; er läßt den alten Bakchosdiener Kadmos dem Verächter des Kultes, Pentheus, den bedenklichen Rat geben, seiner Überzeugung einmal Zwang anzutun und eine schöne Lüge auszusprechen. Er verteilt Recht und Unrecht in gleichem Maße: Pentheus, der Verfolger des Dionysosdienstes, ist ein heftiger Tyrann wie so mancher König der Tragödie, aber handelt recht, wenn er gegen die wilden Ausschreitungen der Bakchantinnen vorgeht; Dionysos übt Geduld mit seinem Feinde, den er zu bekehren sucht, wird aber ähnlich wie Aphrodite im „Hippolytos" durch die ernsten Worte eines Sterblichen wegen seiner höchst ungöttlichen Rache gestraft. In dieser unparteiischen Haltung des stets beide Seiten eines Problems betrachtenden Dichters liegt u. E. die Lösung des schwierigen literarischen Rätsels; wir werden Euripides' Charakter nur dann gerecht, wenn wir die Zwiespältigkeit seines Dichtens nicht verkennen.

Und doch siegt in diesem Drama im letzten Grunde der Poet glänzend über den Sophisten; der alte Dionysosdiener Euripides schwelgt, ganz unbekümmert, ob ihm nachher wieder sein Rationalismus Vernunft predigen wird, im göttlichen Rausche der Bakchen, in der Herrlichkeit der entfesselten Elementarnatur des Menschen. Nur ein großer Dichter, selbst des Gottes voll, konnte diesen „Enthusiasmus" so schildern; es ist ein wahrer Selbstgenuß des Poeten. Und wiederum nur ein großer Dichter vermochte über dieser göttlichen Begeisterung nicht die ernste Pflicht des Künstlers, die sorgsame Arbeit an der tragischen Verkettung des Ganzen aus dem Auge zu verlieren. Pentheus' Mutter Agaue, zuerst ungläubig wie er selbst, muß sich und ihren Sohn strafen. Der rasenden Bakchantin gegenüber, die ihn morden will, leidet der Sohn das Entsetzlichste, was ein Mensch an Qual erdulden kann. Und in jener erwacht langsam, langsam nach dem Siegesrausche, vermöge eines wundervoll psychologischen Verfahrens ihres unglückseligen Vaters, das Bewußtsein ihrer Tat: das ist unvergleichliche tragische Kunst. Man versteht, daß gerade wieder in unserer Zeit das gewaltige Stück eine Nachdichtung erfahren hat.

Noch einmal ist dann der Poet zum Atridenmythus zurückgekehrt. Wir wissen, daß die griechische Dichtung in der Opferung der Iphigenie eine Ursache für Klytaimestras Abkehr von ihrem Gatten sah. Euripides hatte sich in der „Elektra" lebhaft für Klytaimestra eingesetzt. In einer letzten unvollendet gebliebenen Tragödie, der „Iphigenie in Aulis" hat er uns die tiefe Erbitterung einer Mutter, die ihre Tochter geopfert sehen muß, gegen einen schwachen und verlogenen Gatten vorgeführt.

In der Tat, auch dieser Sagenheros, dieser Agamemnon, ist weder Held noch König. Ein kläglicher Durchschnittsmensch, leidet er zwar furchtbar unter dem entsetzlichen Schicksal, seine Tochter für das Gemeinwohl opfern zu müssen, be-

tritt aber nur allerhand Schleichwege, um dem Elend zu entgehen, und ist namentlich besorgt, daß Klytaimestra nichts von dem Lose Iphigeniens erfahre. Der Schmerz des Vaters steigert sich durch die gänzliche Ahnungslosigkeit der Tochter, die zu ihm in einem besonders innigen Verhältnisse steht, durch die dann folgende laute Verzweiflung der Jungfrau; die unerbittliche Empörung seiner Gattin, die schon früher soviel Übles durch ihn erfahren hat und ihn jetzt erst in seiner ganzen Unwürdigkeit vor sich sieht, dient dazu, das Wesen des Bedauernswerten gänzlich in Trümmer zu schlagen. In dieser Szene wird der Grund zum Gattenmorde gelegt: tief gräbt Klytaimestra das Erlebnis in ihre Seele ein, ungerührt durch den ergreifenden Versuch Iphigeniens, die Mutter weicher gegen den Vater zu stimmen. — Die Jungfrau selbst macht eine wunderbare Wandlung durch. Angesichts des drohenden Todes empfindet sie echt menschlich; welche Wahrheit liegt doch in ihrem Ausruf: lieber übel leben als schön sterben! Aber in der Zeit, da der ritterliche Achilleus, dem sie vorgeblich in Aulis, der Stätte des Opfers, angetraut werden sollte, trotz der Empörung des Heeres das Mädchen schützen will, da über solche Maßnahmen hin und her geredet wird, hat Iphigenie sich zum Tode für das Vaterland entschlossen, und in einer schönen, nur etwas allzu beredten Aussprache bietet sie sich mutig zum Opfer an. Wir kennen diese Tapferkeit euripideischer Jugendgestalten; sie ist hier das Ergebnis eines Seelenkampfes, das Aristoteles beanstanden mochte, das aber Kritiker der Neuzeit nach Schillers[1]) schöner Apologie nicht mehr als unpsychologisch anfechten sollten.

Umfangreiche auf Papyri erhaltene und zahlreiche in längeren wie kürzeren Zitaten überlieferte Bruchstücke bestätigen und erweitern unsere Kunde von Euripides. Neben der Wiederholung der alten Motive steht das schöpferische Streben, neue Frauencharaktere zu schaffen, die Liebe in mannigfachster Erscheinungsform herauszuarbeiten. Das Kühnste und Letzte, ja Abstoßende wird versucht, aber auch das Innigste und Schönste in der Menschennatur enthüllt; Perversität und edelste Weiblichkeit halten sich die Wage. Wie oft hatte doch Euripides die Mutterliebe geschildert! Neue Bruchstücke zeigen uns nun auch einmal die Gestalt der zärtlichen Ziehmutter und, wie sich bei diesem Poeten von selbst versteht, in tieftragischer Situation.

Zweimal läßt der Dichter eine Mutter durch ihre Zwillingssöhne, die Frucht einer Verbindung mit einem Gotte, in höchster Not erkannt oder gerettet werden, beide Male — wir denken dabei auch an die „Phönikerinnen" — differenziert er die Jünglinge nach ihren Lebenszielen. Am kenntlichsten ist dies in der „Antiope" geschehen, in der die Brüder Zethos und Amphion ein Redeturnier für das tätige und das beschauliche Leben auskämpfen. Zum ersten Male in der Weltliteratur wird hier, wie man treffend hervorgehoben hat, dieses Motiv

1) Anmerkungen zu seiner Übersetzung der Iphigenie in Aulis (nicht nach dem Original, sondern nach einer lateinischen und französischen Übertragung): „Was einige an dem Charakter Iphigeniens tadeln, wäre ich sehr versucht, dem Dichter als einen vorzüglich schönen Zug anzuschreiben, diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur. Der Übergang vom einen zum andern ist sanft und zureichend motiviert."

angeschlagen; ein griechischer Dichter hat das unschätzbare Verdienst eine Lebenswahrheit, heute aller Welt bekannt, gewonnen und auf eine treffende Formel gebracht zu haben.

Dazu nun die Chorgesänge. Die Lieder des Euripides waren im Altertum berühmt, und noch ein moderner Dichter, Wildenbruch, hat ihre Wirkung in einem merkwürdigen Schauspiel gefeiert. Von dem Poeten, der uns so oft die gefurchten Züge des Grüblers zeigt, besitzen wir bekanntlich auch wahre Perlen gerade naturbegeisterter Lyrik. So auch unter diesen Resten. Im „Phaethon", jenem Drama, das Goethes Künstlerhand beschäftigt hat, findet sich eine prachtvolle Schilderung vom Erwachen des Morgens am Himmel und auf der Menschenerde, ein Sang, der auf die nächste Folgezeit und noch auf die hellenistische Epoche starke Wirkung geübt hat.

Von den Satyrspielen des Euripides ist noch eins, der „Kyklop", erhalten, dessen Beurteilung durch die Entdeckung der sophokleischen „Spürhunde" neue Beleuchtung erfahren hat. Die Zeit des Stückes ist unbekannt, doch scheint es der letzten Lebensepoche des Dichters anzugehören. Wilamowitz hat das Spiel wohl etwas zu scharf als „weder naiv, noch harmlos, noch lustig" bezeichnet. Denn es ist in der Tat doch recht witzig. Jener weinselige Silen mit seinen Satyrn, der auf Sizilien unter dem Regiment des Ungetüms, das den Zeus verachtet und nur sich und dem Bauche opfert, zu seinem tiefen Jammer die Rolle einer Art von Milchmann spielen muß, der endlich von Odysseus den lang entbehrten Trank empfängt und später dem Kyklopen jeden Tropfen Weines vor der Nase wegschnappt, ist eine wahrhaft komische Erscheinung, und der Einfall, die Waldteufel mit dem Kannibalen Polyphem zusammenzubringen, an dessen Blendung teilzunehmen sie nachher viel zu feige sind, ist vorzüglich. Dazu wirken der ganze feierliche Stil der Tragödie, die pomphaften Worte bei geringfügiger Gelegenheit außerordentlich erheiternd, wenn auch freilich nicht mehr ganz so unmittelbar wie im sophokleischen Satyrspiel.

Das unter Euripides' Namen erhaltene Drama „Rhesos" ist dem Dichter gelegentlich schon im Altertum und mit Nachdruck in der Neuzeit abgesprochen worden, doch hat es, bis in die letzte Epoche unserer Wissenschaft nicht an Verteidigern der Echtheit gefehlt. Es kann aber nicht die Rede davon sein, daß dieses merkwürdige Stück, reich an bewegtem, stimmungsvollem Leben, an militärischer und politischer Wahrheit, von Euripides stammt. — Der Thrakerkönig Rhesos, der sich in prunkendem Auftreten und prahlerischer Siegeszuversicht bei seinen troischen Bundesgenossen einstellt, die aber von dieser späten und unerbetenen Hilfe wenig wissen wollen, fällt ruhmlos in nächtlichem Schlafe dem Heldenpaar Odysseus und Diomedes zum Opfer. Diese Bestrafung, gerade eines Barbaren, könnte an sich, entsprechend der „Helena" und der „taurischen Iphigenie", euripideisch sein, und auch die endliche Erscheinung der göttlichen Mutter des Getöteten, der Muse, ließe allenfalls auf solchen Ursprung schließen. Aber Stil, Sprache und Aufbau widersprechen dem aufs entschiedenste, und nun gar das Drama als eine Jugendarbeit des Dichters auszugeben, bleibt eine üble Ausflucht antiker und leider auch einiger modernen Kritiker — Das Schauspiel selbst zeigt, wie bemerkt, eine geübte Hand. Die nächtliche Stimmung im tro-

ischen Lager, das Grauen des Morgens, in Nachahmung des „Phaethon" geschildert, wirken packend, fast wie shakespearesche Szenen, und auch die militärischen Persönlichkeiten, der ehrliche und klugem Rate zugängliche Kämpe Hektor, der etwas weise Aineias und der pomphafte Pascha Rhesos sind überzeugende Gestalten. Wohl hatte Aristophanes mit untrüglicher Klarheit das Todesjahr des Sophokles und Euripides als das entscheidende Endjahr der klassischen attischen Tragödie erkannt. Aber wenigstens eine gute Tradition erhielt sich noch, und die Epigonen verwalteten nicht ganz ohne Geschick das Erbe der großen Väter.

Euripides bleibt, obwohl sich selbst unter seinen erhaltenen Dramen recht schwächliche Kinder seiner Muse finden, einer der größten Tragiker der Weltliteratur, wenn auch nicht der tragischste Dichter des griechischen Dramas, wie ihn das Altertum, wohl auch im Hinblick auf den gehäuften Jammer mancher seiner Stücke, hat nennen wollen. Er hat die Tragödie des Menschen an sich entdeckt, er schildert das Leben in seiner ganzen, so traurig ungenügenden Erscheinungsform, oft in seiner Misere, zeigt uns, wie die Menschen es sich mit ihren Leidenschaften verderben, endlos, hoffnungslos; nur selten gelingt es bei ihm dem schlichten Heldenmute, das Dasein zu meistern. Aber er offenbart dieses Leben auch in seiner ganzen Fülle. Männliche und besonders weibliche Typen, alle Altersstufen, ja auch schon einzelne Stände, Vertreter der griechischen Stämme wie der Barbaren, bilden ein fast unabsehbares Gestaltengewimmel, vom sicheren Auge des Dichters beherrscht. Und diese Menschen reden in einer wohlabgetönten Sprache, gleich weit entfernt, besonders auch in den Chorgesängen, von Sophokles' oft auf Stelzen gehender Diktion wie von der gewöhnlichen Sprache des Lebens, dessen volksmäßiger Musik der Dichter allein entgegenkam. Vor der Popularisierung seiner Poesie bewahrte ihn schon seine Rhetorik, die zuweilen wohl eine gewisse Unnatur zeigt, aber doch auch zum Rüstzeug seiner tragischen Erhabenheit gehört. Denn trotz aller Verneinung des überlieferten Heroentums, aller Betonung der Lebenswahrheit fehlt ihm auch jener Vorzug nicht. „Alle", sagt Goethe[1]), „die dem Euripides das Erhabene abgesprochen, waren arme Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig; oder sie waren unverschämte Charlatane, die durch Anmaßlichkeit in den Augen einer schwachen Welt mehr aus sich machen wollten und auch wirklich machten, als sie waren."

Hinter dem Dichter Euripides suchen wir immer wieder den Menschen. So wenig wir auch von seinem Leben wissen, ja wissen können, desto deutlicher erkennen wir bei ihm das innere dichterische Erlebnis. Er ist ein unaufhörlich Ringender, von Problemen hin und her Bewegter, nie zum Ende Kommender. Sophokles ist zu einem Abschlusse gediehen, der Dichter des „Ödipus auf Kolonos", der hohe, der Gottheit ergebene Greis konnte in Frieden fahren. Aber wenn wir dem großen Klassiker tiefste, immer wieder neu sinnende und forschende Bewunderung zollen, so wird unser Herz stets heiß für den Menschen, den Kämpfer Euripides schlagen.

1 Gespräche mit Eckermann, 13. Februar 1831.

IX. Nachleben und Wirkung der griechischen Tragödie.

In seiner ungemein einfachen Betrachtungsweise hat sich Goethe vor Eckermann[1]) über den Ausgang der griechischen Tragödie ausgesprochen. Ganz ähnlich wie Aristoteles denkend, beobachtet er, daß wie der Einzelmensch so auch ein Volk den Kreis seiner Zustände bald durchlaufen habe, daß vor allem die ungeheure Produktionskraft der Griechen, die die tragischen Stoffe drei- bis viermal behandelt hätten, Stoff und Gehalt nach und nach habe erschöpfen müssen. Diese durchaus richtige geschichtliche Erkenntnis[2]), weit überlegen einer modernen Anschauung, die das Verstummen der griechischen Tragödie aus der Ausbreitung der sokratischen Richtung ableitet, schließt er dann mit den entscheidenden Worten: „Und im Grunde wozu auch (d. h. Neues schaffen)? War es denn nicht endlich für eine Weile genug? Und war das von Äschylos, Sophokles und Euripides Hervorgebrachte nicht der Art und Tiefe, daß man es hören und immer wieder hören konnte, ohne es trivial zu machen und zu tödten? Sind doch diese auf uns gekommenen wenigen grandiosen Trümmer schon von solchem Umfang und solcher Bedeutung, daß wir armen Europäer uns bereits seit Jahrhunderten damit beschäftigen und noch einige Jahrhunderte daran werden zu zehren und zu thun haben."

Der „Rhesos" zeigte uns noch eine gewisse gute Tradition; dieses wackere Durchschnittsdrama gibt uns einen Begriff von der Leistungsfähigkeit des 4. Jahrhunderts. Die Produktion war auch damals beträchtlich, ja, man kann sagen, daß die Tragödie an Breite noch gewann; wir zählen unter ihren Vertretern sogar einen Rhetor und Philosophen, einen Tyrannen, mehrere Kyniker. So ward sie das Instrument der verschiedenartigsten Interessen. Um so mehr verlor sie an Tiefe. Man gab sich zwar große Mühe, einem Euripides nacheifernd bedeutsame Anschauungen über das Leben und die Menschen zu gewinnen, aber unter der Menge der uns überlieferten Sentenzen findet sich fast nie eine selbständige Beobachtung, beinahe überall zeigen sich ausgefahrene Gleise. Auch die Nachahmung älterer Motive zeugt von erschreckender Abnahme der Selbständigkeit. Im dunkeln Bewußtsein dieser Unfruchtbarkeit gibt man z. T. die alten Mythenstoffe auf, um sich wieder im aktuellen und auch historischen Drama zu versuchen, als ob dies etwas Neues wäre. Die zunehmende Verkünstlichung des ganzen Genres führte so immer mehr zum Lesedrama, dessen Entwicklung auch durch die Ausbreitung des Buchhandels, d. h. der literarischen Interessen der griechischen Menschheit, gefördert ward. Je schöner, je monumentaler sich die Kunst des Theaterbaus vollendete, je virtuoser die Darstellung dramatischer Werke durch eine feste Schauspielerzunft gehandhabt ward, desto rascher entwich der Geist aus der griechischen Tragödie, ein typisches Schauspiel des menschlichen Kulturlebens!

Die Wirkung der alten Tragödie auf die Antike ist von der Wissenschaft durchaus noch nicht voll ermessen worden. Eine tieferregte Zeit voll gewaltiger Wandlungen des Weltbildes hatte das Drama, wenn auch nicht hervorgebracht, so doch stark entwickeln helfen, und in natürlicher Wechselwirkung arbeitete nun

1) 1. Mai 1825. 2) Vgl. auch Wahlen oben S. 111.

ihrerseits die Tragödie am Empfindungsvermögen der Menschen mit. Herodot und auch wohl schon seine unmittelbaren Vorgänger spiegeln in ihren nicht selten szenenhaften Erzählungen dieses Wesen wieder, die Kunst der unteritalischen Vasenbilder atmet die Gehaltenheit der älteren wie die Bewegtheit und das Pathos der späteren Tragödie. Wie konnte auch das Gemüt der Zeitgenossen unberührt bleiben von dieser Fülle von Eindrücken, die ihm ein ganzes Jahrhundert hindurch an den Dionysosfesten entgegentraten! Lebensanschauung, Vorstellungsvermögen, Ausdrucksweise des Volkes mußten Prägung und Richtung erhalten. Wir vermögen freilich bisher diese Wirkung auf die griechische Welt nur in ihren hauptsächlichsten, in die Augen springenden Ergebnissen zu verfolgen. Die Tragödie wird zum Gemeingut der Philosophen bis zu ihren geringsten Vertretern und der Populärweisheit auch des Christentums herab, zum Besitztum der Redner, Rhetoren und Historiker, ja die Dramen des Euripides haben sogar durch die Psychologie ihrer Gestalten und die besondere Kunst ihrer Familienkonflikte auf die spätere Komödie starke Wirkung geübt.

Das Römertum übersetzte und bearbeitete die Tragödien der Griechen; wie den lateinischen Übertragungen der hellenischen Komödien, so merkt man auch diesen nur in einem Trümmerhaufen erhaltenen Versuchen die schöne, unverfälschte Freude am Geiste der Originale an. Weniger ist davon in Senecas auf Grausen, unnatürlich erschöpfende Rührung und moralische Belehrung hinarbeitenden Dramen zu finden. Aber gerade Senecas Einfluß auf die erwachende und erwachte europäische Tragödie ist gewaltig. Bekannt ist seine Bedeutung für Shakespeare, aber selbst, nachdem schon die griechische Tragödie begeisterte Leser und eifrige Nachahmer gefunden, noch im 17. Jahrhundert, wirkte der Römer nachhaltig auf französisches wie deutsches Dichten und Empfinden ein. — Rasch und selbstsicher erntete der Raubbau des französischen Klassizismus die griechische Tragödie ab und türmte auf das hellenische Heroenhaupt die Allongeperücke. Die Befreiung von diesem Wesen erfolgte durch Lessing, der trotz seiner ererbten Überschätzung des Aristoteles den großen Kritiker doch tiefer würdigen lehrte und ein Verständnis des sophokleischen „Philoktet" anbahnte, von dem wir noch heute zehren. Die folgende wissenschaftliche Ergründung der griechischen Tragödie, ein Werk der großen englischen Philologen, ging Hand in Hand mit der Wirkung der Dichtung auf die gleichzeitige Poesie, deren Meister die Deutschen wurden und lange blieben. Das Ideal reiner Menschlichkeit in seiner „Iphigenie" zu finden lernte Goethe aus der Natur wie aus den Griechen, und wenn Schiller, dessen „Götter Griechenlands" der Philologe nicht hypochondrisch mißverstehen, sondern historisch begreifen soll, weder der Natur noch gar den Hellenen so nahe stand wie sein Bundesgenosse Goethe, so ist es doch eine Freude zu sehen, welche Begeisterung er forschend, erkennend, nachschaffend der griechischen Tragödie trotz mangelhaftester Kenntnis der Sprache gewidmet hat. Daß diese Begeisterung auch Irrwege gewandelt ist, daß die „Braut von Messina" trotz aller versuchten Vertiefung in Aischylos doch sehr wenig von dessen Wesen verrät, ist bekannt.[1] — Die organischste Wirkung aber, die in

1) Die „Schicksalstragödie" berühre ich hier nicht mehr, weil sie eine Wirkung nicht nur der mißverstandenen antiken Tragödie, d. h. besonders des „König Ödipus", sondern auch der verkannten „Braut von Messina" ist.

jener Zeit der Geist der griechischen Tragödie außer auf Goethe ausübte, beobachten wir in H. v. Kleists Dramen, eben weil er kaum einer griechischen Fabel wirklich folgte, sondern die Antike in seinem eigensten Wesen aufgehen ließ. So kann er uns denn wieder zur Deutung der Antike dienen: wer noch immer an dem Umschlag der aulischen Iphigenie von Todesfurcht zu Todesmut Anstoß nimmt, der gedenke des Prinzen von Homburg und seines gleich psychologischen Wandels von einem Extrem zum anderen.

Schier unermeßlich ist die Zahl der Dichter fast aller europäischen Völker, die im 19. und 20. Jahrhundert die Stoffe der griechischen Tragödie behandelt haben. Wieder und wieder werden die von den Hellenen aufgestellten und auf ihre Weise gelösten Gemütsrätsel und ethischen Fragen in Angriff genommen. Die Bereitwilligkeit des euripideischen Admetos, das Opfer seiner Gattin anzunehmen, befriedigt nicht, daher sucht man stets neue Wege der Psychologie; die Motivierung des Kindermordes der Medea genügt, nicht ganz unbegreiflicherweise, ebenfalls wenig, und Drama auf Drama entsteht mit neuen Vorschlägen zur Lösung des Problems. Aber der griechische Dichter wird, wie K. Heinemann mit Recht betont, weder verstanden noch erreicht. Zur tiefen Freude des Altertumsfreundes und zur ein wenig ironischen Genugtuung des viel angefochtenen Philologen haben besonders neue und neueste Dramatiker, gerade unter uns Deutschen, die Kraft der antiken Tragödie im Innersten empfunden und diese Wirkung in bedeutsamen Schöpfungen zum Ausdrucke gebracht. Es gilt dabei ganz gleich, daß die antiken Heroen und Heroinen hier bald diesen, bald jenen ganz ungriechischen Charakter zeigen, daß sie Träger der allerverschiedensten, nur niemals hellenischer Stimmungen sind: die Antike hat ihnen zum Leben verholfen, und sie fördern wieder das allgemeine Interesse an der Antike. Was diese neuen Poeten, von Hoffmannsthal bis auf K. Falke und Hasenclever, bewußt oder unbewußt zum griechischen Drama zieht, ist die Natur, d. h. das ureigene, dichterische Erlebnis, und die Kunst, d. h. die notwendige dichterische Selbstzucht. So wirkt das griechische Drama zu sittlicher Förderung, wirkt befreiend und zügelnd auf Äonen hin.

Literatur.

Ich gebe hier nur ein Verzeichnis der m. E. unerläßlichen Bücher und Schriften über die griechische Tragödie, ohne alles anzuführen, was ich selbst darüber im Laufe vieler Jahre gelesen.

Zur Gesamtgeschichte des Dramas der Griechen ziehe man heute heran:

J. L. Klein, Geschichte des Dramas I. Leipzig 1874, ein von Philologen jetzt, als veraltet, viel zu wenig berücksichtigtes, äußerst geistvolles, wenn auch maßlos polemisches Buch. H. Weil, Etudes sur le drame antique². Paris 1908. Ad. Müller, Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart. Kempten 1908. E. Petersen, Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst, Bonn 1915, habe ich hie und da eingesehen, doch muß ich gestehen, daß ich durchaus gar kein Verhältnis zu diesem Werke habe gewinnen können. Sehr wichtig sind ferner die Übersetzungen U. v. Wilamowitz-Möllendorffs, aus deisen zahllosen Einzelwerken, -abhandlungen und -bemerkungen man wohl eine Geschichte des griechischen Dramas zusammensetzen könnte: Griechische Tragödien I—III. Berlin 1899—1906. — Verwertet sind zuletzt auch Äußerungen E. Rohdes über Tragisches und die Tragödie in Crusius' Biographie des großen Gelehrten.

I. Über die Entstehung der attischen Tragödie: vor allem U. v. Wilamowitz-Möllendorff: Euripides Herakles. Berlin 1889. I¹ 48 ff. = Einleitung in die griechische Tragödie. Berlin 1910; ferner derselbe in den Neuen Jahrbüchern für das klass. Altertum 1912 S. 466 ff. über die „Spürhunde" des Sophokles gegen M. P. Nilssons Aufsatz ebenda 1911, 609 ff.; 673 ff.; sowie in dem Buche seines Sohnes Tycho über die dramatische Technik des Sophokles. Berlin 1917 S. 314, 1. Von Bedeutung ist noch E. Reisch, Festschrift für Gomperz 1902 S. 451 ff.; besonders aber A. Frickenhaus, Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie. Archäol. Jahrb. 1917, 1 ff. und W. Kranz, Die Urform der attischen Tragödie und Komödie. N. Jahrbb. f. d. klass. Altert. 1919, 145 ff.

II. Über den Schauplatz des Theaters und Technisches: E. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896. W. Dörpfeld und E. Reisch, Das griechische Theater. Athen 1896. E. R. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters. 1914 (rezensiert von C. Robert, Deutsche Literaturzeitung 1915, 1165 ff.. F. Noack: Σκηνή τραγική. Tübingen 1915. A. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne. Straßburg 1912; Antike Bühnenkunst. Bonner Jahrbücher 125. 1919; z. T. dagegen C. Robert, Deutsche Literaturzeitung 1919, 865—872; s. auch A. Körte, Götting. gel. Anzeigen 1920, S. 116—120. — Über die Masken vgl. L. Hense, Die Modifizirung der Maske in der griechischen Tragödie. Freib. 1905. J. Bruns, Ges. Aufsätze und Vorträge. München 1905, 99 ff. Besonders aber Marg. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berl.-Lpz. 1920, S. 78 ff. — Termin, Vorbereitungen, Gang des Festes: Das Hauptsächlichste zu finden in Christ-Schmid, Geschichte der griechischen Literatur I⁶ 269 ff. — Urteil der Preisrichter und ästhetische Kritik: A. Römer, Über den literarisch-ästhetischen Bildungszustand des attischen Theaterpublikums. Abhdl. der Bayer. Akad. XXII, 1902, S. 1 ff M. Pohlenz, Die Anfänge der griechischen Poetik. Götting. gel. Nachrichten 1920. S. 142 ff. — Siegerlisten und Didaskalien: A. Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen. Wien 1906; v. Wilamowitz-Möllendorff, Götting. gel. Anzeigen 1906, 11 ff.; E. Reisch, Zeitschr. f. d österreich. Gymnas. LVIII, 1907, 289 ff.; G. Jachmann, De Aristotelis didascaliis. Götting. 1909. — Kunstmäßige Einteilung: Christ-Schmid a. a. O.

274 ff. Dazu nehme man noch K. Rees, The significance of the Parodoi in the greek theatre. Amer. journ. of philol. XXXII, 1911, 377 ff. H. Holzapfel, Kennt die griechische Tragödie eine Akteinteilung? Diss. Gießen 1914. — Überhaupt über Stilformen vgl., von vielen Einzeluntersuchungen abgesehen, besonders Fr. Leo, Der Monolog im Drama. Abhandl. d. Götting. Ges. d. Wiss. Berlin 1908. A. Groß, Die Stichomythie in der griech. Tragödie und Komödie. Berlin 1905.

III. Das älteste athenische Drama. Phrynichos. — Über Phrynichos vgl. v. Wilamowitz-Möllendorff, Aischylos. Interpretationen. Berl. 1914, S. 49 f.; H. Diels, Rhein. Mus. LVI, 1901, 29 ff.; Ed. Meyer, Geschichte des Altertums III. 312 f.

IV. 1. Aischylos' Leben: v. Wilamowitz-Möllendorff, Aeschyli tragoediae. Berl. 1914, S. 3 ff. die Nachrichten über sein Leben; derselbe, Aischylos. Interpretationen, S. 231 ff. — 2. Aischylos' Dichterentwicklung bis zu den Sieben gegen Theben. Über die „Schutzflehenden" als erstes Stück vgl. G. Müller, De Aeschyli Supplicum tempore atque indole. Halle 1908. K. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie. Diss. Gießen 1910, S. 2 ff.; diese Arbeit ist überhaupt sehr wichtig für die zeitliche Anordnung griechischer Tragödien. — Über die Perser vgl. v. Wilamowitz a. a. O. 42 ff. — Über den Prometheus vgl. v. Wilamowitz a. a. O. 114 ff.; 242. — Über die Echtheitsfrage zusammenfassend A. Körte, Neue Jahrbb. 1920, 201—213. — Über die thebanische Trilogie: v. Wilamowitz a. a. O. 56 ff.; C. Robert, Oidipus. Berl. 1915, S. 252 ff.; O. Klotz, Rhein. Mus. LXXII, 1917/18, 621 f. — 3. Die Orestie: v. Wilamowitz a. a. O. 163 ff.; derselbe, Aischylos' Orestie griechisch und deutsch. Zweites Stück. Berl. 1896. Fr. Blaß, Aischylos' Choephoren. Erklärende Ausgabe. Halle 1906; derselbe, Die Eumeniden des Aischylos. Erklärende Ausgabe 1907. — Über Aischylos' religiöses Wesen: W. Kranz, Gott und Mensch im Drama des Aischylos. Sokrates VIII, 1920, 129—147.

V. Sophokles. 1. Leben und Wesen. Hier noch von erheblicher Bedeutung Ad. Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles. Paderborn 1913. Die antiken Nachrichten über Sophokles' Leben: Sophoclis Electra ed. Jahn-Michaelis. Bonn 1882, S. 1—30; J. Kirchner, Prosopographia Attica II. 263, 12834; s. auch C. Robert, Oidipus. 475 ff. — Über die einzelnen Tragödien vgl. Jebbs Ausgabe 1883—1908. — Reihenfolge der Dramen: v. Wilamowitz, Neue Jahrbb. f. d. Altert. 1912, 461. H. Fischl, Zur Chronologie der Ödipusdramen des Sophokles. Wien. Stud. XXXIV, 1912, 47 ff.; H. Sieß, Chronologische Untersuchungen zu den Tragödien des Sophokles. Wien. Stud. XXXVI, 1914, 244—294; XXXVII, 1915, 27—62. L. Radermacher in seiner Ausgabe der „Trachinierinnen"[7] 1914, 38 f. T. v. Wilamowitz-Möllendorff, Die dramatische Technik des Sophokles. Philol. Unters. XX I. Berl. 1917. Die hier gegebene Analyse der Stücke beanstandet H. v. Arnim, Deutsche Literaturzeitung 1920, S. 426 ff. — 2. Antigone. Ausgabe von E. Bruhn 1913[11]. Über die dramatische Technik des Stückes vgl. T. v. Wilamowitz a. a. O. 1—50; noch nicht ganz veraltet G. Kaibel, De Sophoclis Antigona. Götting. 1897; dazu P. Corssen, Die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung. Berlin 1898; vgl. desselben: Die Parodos in der Antigone des Sophokles. Neue Jahrbb. f. d. Altert. 1912, 379 f. — Über Euripides' „Antigone" vgl. C. Robert, Oidipus. 381 f. — 3. Aias: Vgl. L. Radermachers Ausgabe. Berl. 1913[10]. Über die Technik T. v. Wilamowitz a. a. O. 51—68. — 4. König Ödipus: Vgl. die Ausgabe von Bruhn 1910[11]; über die Zeit C. Robert, Oidipus I 303 f.; 347 ff. O. Klotz, Untersuchungen zu Euripides' Jon. Diss. Freib. 1917, S. 57. — Über Euripides' „Ödipus" vgl. C. Robert a. a. O 305 ff.

VI. Euripides. 1. Leben; Lebensbetrachtung; Dichtungsformen. Besonders U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Euripides' Herakles I[1]. Berl. 1889, S. 1 ff. A. Dieterich bei Pauly-Wissowa VI 1, 1242—1281. J. Kirchner, Prosopographia Attica I 386 ff. H. Weil, Etudes sur le drame antique[2]. Paris 1908. E. Schwartz, Griechische Charakterköpfe I[5] 35 ff. H. Steiger, Euripides. Seine Dichtung und seine Persönlichkeit. (Erbe der Alten V.) Leipzig 1912. — Ausgabe von G. Murray. Oxford 1900; 1908; 1909. Neue Bruchstücke: H. v. Arnim, Supplementum Euripideum. Bonn 1913. — Über die Reihenfolge der Stücke vgl. außer Dieterich

a. a. O. 1268—70 v. Wilamowitz, Euripides' Herakles[2] 134; 139, 39; 142 ff. — Über die euripideische Sophistik vgl. Zeller-Nestle, Die Philosophie der Griechen I 2[6], 1441 ff. — 2. Alkestis: Vgl. v. Wilamowitz, Griechische Tragödien. 3. Bd. Berl. 1906, S 63 ff. M. Siebourg, Neue Jahrbb. 1916, 307 ff. H. Steiger, a. a. O. 102—109. — 3. Medea: Vgl. die Ausgabe von Arnim 1886. v. Wilamowitz a. a. O. 159 ff. H. Steiger a. a. O. 109—111. E. Bethe, Medea Probleme. S.-Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1918. — 4. Hippolytos. — Vgl. v Wilamowitz' Ausgabe mit Kommentar. Berl. 1891; Griechische Tragödien I 95 ff. E. Howald, Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien. Tübingen 1914, S. 31 ff. H. Steiger a. a. O. 11 f. — 5. Euripides' weitere Tätigkeit in den ersten Zeiten des Peloponnesischen Krieges. — Andromache: Vgl H. Steiger a. a. O. 76 f. — Die Herakliden: Vgl. v. Wilamowitz, Herm. XVII, 1882, 337 ff. H Weil, Etudes sur le drame antique 123. Steiger a. a. O. 95 f. — Hekabe: Steiger a. a. O. 73 ff. — Hiketiden: v. Wilamowitz, Griech. Tragödien[3]. Berl. 1906. Steiger a. a. O. S. 96 ff. — Ion: Steiger a. a. O. 98 ff. O. Klotz, Untersuchungen zu Euripides' Ion. Diss. Freiburg 1917. — Herakles: Vgl. v. Wilamowitz, Euripides' Herakles[2]. 1909. Steiger a. a. O. 49 ff.

VII. Sophokles' spätere Stücke: 1. Die Trachinierinnen. Vgl. v. Wilamowitz a. a. O. 152 ff. T. v. Wilamowitz a. a. O. 89 ff. — 2. Elektra: Vgl. Kaibels kommentierte Ausgabe. Leipzig 1896. E. Bruhns erklärende Ausgabe[10]. Berl. 1912. T. v. Wilamowitz a. a. O. 165 ff. — Euripides' Elektra: Vgl Kaibel a. a. O. 63. Bruhn a. a. O. 13 ff. Christ-Schmid, Geschichte der griechischen Literatur I[6] 332. T. v. Wilamowitz a. a. O. 231 ff. — 3. Philoktetes: Vgl. J. L. Klein, Geschichte des Dramas I 369 ff. L. Radermachers erklärende Ausgabe 1911[11]. T. v. Wilamowitz a. a. O. 270 ff. — 4. Ödipus auf Kolonos: Vgl. die erklärende Ausgabe von L. Radermacher. Berl. 1909[9]. C. Robert, Oidipus. Berl. 1915, S. 457 ff. v. Wilamowitz in dem angeführten Buche seines Sohnes Tycho S. 313 ff. — Über Euripides' Phönikerinnen: Steiger a. a. O. 42 ff. v. Wilamowitz a a. O. 317, 1. Robert a. a. O. 396 ff. Auch P. Corssen, Die Heimat der Phoinissai des Euripides. Rhein. Mus. LXVII, 1912, 631 ff. — Die Bruchstücke sophokleischer Tragödien: Vgl. besonders E. Diehl, Supplementum Sophocleum. Lietzmanns Kl. Texte 113. Bonn 1913.

VIII. Euripides' späte und letzte Dramen. — Die Troerinnen: Vgl. Steiger a. a. O. 56 ff. — Die taurische Iphigenie: Vgl. E. Bruhns erklärende Ausgabe[4]. Berl. 1894. Steiger a. a. O. 25 ff. — Helena: Vgl. E. Preuß, De Euripidis Helena. Diss. Leipzig 1911. Steiger a. a. O. 77 ff. Auch M. Pohlenz, Die Anfänge der griechischen Poetik. Götting. gel. Nachrichten 1920, S. 167, 1. — Orestes: Vgl. Steiger a. a. O. 29 ff. — Bakchen: Vgl. E. Rohde, Psyche II[3] 46; 253, 4. E. Bruhns erklärende Ausgabe[3] 1891. R. Nihard, Le problème des Bacchantes d'Euripide Musée belge. XVI, 1912, 91—119; 297 bis 375. Steiger a. a. O. 113 ff — Iphigenie in Aulis: Vgl. Steiger 65 ff — Die Bruchstücke: Vgl. die Ausgabe der größeren Reste der verlorenen Tragödien, die aus Papyri und anderen Handschriften in neuester Zeit zu den alten hinzugekommen, und daneben die früher bekannten Bruchstücke jener bei v. Arnim, Supplementum Euripideum. Lietzmanns Kl. Texte. 113. Bonn 1913. H. Schaal, De Euripidis Antiopa. Berl. 1914. Ferner F. Boll, Vita contemplativa. Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. 1920. 8. Abh. — Der Kyklop: Vgl. v. Wilamowitz. Griech. Dramen. III. 1906, S. 1 ff. R. Marquart, Die Datierung des Euripideischen Kyklops. Diss. Leipzig 1912. Steiger a. a. O. 88 ff. — Rhesos: Vgl. über die Streitfrage Christ-Schmids Geschichte der griechischen Literatur I[6] 376 f. Ferner v. Wilamowitz, Berl. Klassikertexte V 2, 28; S.-Ber. d. Preuß Akad. 1908, 342. Steiger a. a. O. 90 ff. — Über das Verstummen der Tragödie E. Rohde in Crusius' Biographie S. 224, 12.

IX. Nachleben und Wirkung der griechischen Tragödie: Vgl. K. Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. (Erbe der Alten. N. F. III 1. 2.) Leipzig 1920. Besonders aber auch G. Roethe in dem von Teubner herausgegebenen Sammelwerke: Vom Altertum zur Gegenwart. 1919, S. 152—173.

Von J. Geffcken sind in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" erschienen:

Die griechische Tragödie. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 506.) Kart. M. 2.80, geb. M. 3.50

Gibt ausgehend von dem kultischen Ursprung des griechischen Dramas und der Technik des griechischen Theaters eine Einführung in das Leben und die Entwicklung der attischen Tragödie an der Hand einer eingehenden Würdigung der drei großen Tragiker Aeschylos, Sophokles, Euripides und ihrer Werke, aus denen wir einen Einblick gewinnen in die religiösen, philosophischen und sozialen Probleme der damaligen Zeit, die sich mit denen unserer Tage in oft überraschender Weise berühren. Ein Plan und Abbildungen veranschaulichen das Äußere einer griechischen Theateraufführung.

Das Christentum im Kampf und Ausgleich mit der griechisch-römischen Welt. Studien und Charakteristiken aus seiner Werdezeit. 3., völlig umg. Aufl. (Bd. 54.) Kart. M. 2.80, geb. M. 3.50

Die altklassische Welt. Neubearb. von M. Wohlrabs Altklass. Realien i. Gymnasium. 11. Aufl. (2. Aufl. d. Neubearb.) Von H. Lamer. Mit 3 Plänen. Kart. M. 3.40

„Das Buch sei allen, die sich über den Ursprung unserer heutigen Kultur unterrichten wollen, angelegentlichst empfohlen." **(Hamburger Nachrichten.)**

Die Götter des klassischen Altertums. Von H. W. Stoll. 8. Aufl. Neu bearb. von H. Lamer. Mit 92 Abb. Geb. M. 6.60

„. . . Das Buch bietet eine vorzügliche Einführung in die griechische und römische Mythologie. Zahlreiche Illustrationen nach klassischen Vorlagen bilden eine Schule für das Verständnis antiker Kunstwerke." **(Pestalozzianum.)**

Vom Altertum zur Gegenwart. Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen u. auf den Hauptgebieten. Skizzen von: F. Boll, L. Curtius, A. Dopsch, E. Fraenkel, W. Goetz, E. Goldbeck, P. Hensel, K. Holl, J. Ilberg, R. Imelmann, W. Jaeger, V. Klemperer, H. Lietzmann, E. von Lippmann, A. von Martin, Ed. Meyer, L. Mitteis, C. Müller, E. Norden, J. Partsch, Bonn, J. Partsch, Leipzig, A. Rehm, G. Roethe, Wilh. Schulze, E. Spranger, H. Stadler, A. Wahl, M. Wundt, J. Ziehen. 2., verm. Aufl. Geh. M. 15.—, geb. M. 18.—

„Alles in allem ein reifes, tief durchdachtes und fein ausgeführtes Geschenk deutschen Fleißes und deutscher Gelehrsamkeit. Mag sich die deutsche Wissenschaft und ihr liebstes Kind, die Jugenderziehung, in Zukunft entfalten wie sie will — an den Ergebnissen solcher Bücher darf sie nicht vorübergehen, wenn sie sich nicht selbst ihres wohlverstandenen Vorteils entschlagen will." **(Die Grenzboten.)**

Geschichte der Autobiographie. Von G. Misch. In 3 Bänden. I. Band: Das Altertum. Geh. M. 8.—, in Halbfranz geb. M. 12.—

„Der Verf. zieht alle Formen heran, in denen sich die Äußerungen des menschlichen Innern bewegt haben: wie Gebet, Lyrik, Beichte, Brief, rhetorische Deklamation usw. und schenkt uns ein stattliches Stück einer Geschichte des Individualismus." **(Berliner phil. Wochenschr.)**

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von Ed. Schwartz. I. Reihe: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides und Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. 5. Aufl. II. Reihe: 1. Diogenes der Hund und Krates der Kyniker. 2. Epikur. 3. Theokrit. 4. Eratosthenes. 5. Paulus. 3. Aufl. Kart. je M. 3.50

Homer. Dichtung und Sage. Von Erich Bethe. In 3 Bänden. I. Band: Ilias. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 12.—

„B.s Werk, reich an feinen Beobachtungen und scharfsinnigen Schlußfolgerungen, hat zum Verständnis der Ilias einen wichtigen Beitrag geliefert." **(Deutsche Literaturzeitung.)**

Antike Technik. Sieben Vorträge von H. Diels. 2., erw. Aufl. Mit 78 Abb., 18 Tafeln u. 1 Titelbild. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.—

„. . . In meisterhafter Weise und mit erstaunlicher Beherrschung auch abgelegener kulturgeschichtlicher Gebiete aller Zeiten, zugleich in ausgeprägt praktischem Sinn hat Diels es verstanden, ein Stück großer Vergangenheit wieder zu erschließen." **(Neue Jahrbücher.)**

Auf sämtl Preise Teuerungszuschl. d. Verlags 120% (Abänderung vorbehalt.) u. teilw. d. Buchhandl.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band kartoniert M. 2.80, gebunden M. 3.50

Hierzu Teuerungszuschlag des Verlags 120 %, Abänderung vorbehalten

Zur Altertumswissenschaft sind erschienen bzw. in Vorbereitung (*):

Antikes Leben nach den ägyptischen Papyri. Von Geh. Postrat Prof. Dr. FR. PREISIGKE. Mit 1 Tafel. (Bd. 565.)

Griech. Weltanschauung. Von Prof. Dr. M. WUNDT. 2. Auflage. (Bd. 329.)

Die Religion der Griechen. Von Prof. Dr. E. SAMTER. Mit Bilderanhang. (Bd. 457.

Das Griechentum in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Hofrat Prof. Dr. R. v. SCALA. Mit 46 Abbildungen. (Bd. 471.)

Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Prof. Dr. ERICH ZIEBARTH 2. Auflage. Mit 23 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 131.)

Die griechische Komödie. V. Geh. Hofr. Prof. Dr. A. KÖRTE M. Titelb. u. 2 Taf. (Bd 400.)

Die griechische Tragödie. V. Prof. Dr. J. GEFFCKEN. M. 5 Abb. i. T. u. a. 1 Taf. (Bd. 566.)

Griechische Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. BETHE. (Bd. 736.)

Die Homerische Dichtung. Von Rektor Dr. G. FINSLER. (Bd. 496.)

Die dekorative Kunst des Altertums. Von Dr. F. POULSEN. Übersetzt von Dr. O. GERLOFF. Mit 122 Abbildungen. (Bd. 454.)

Das alte Rom. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. O. RICHTER. Mit Bilderanh. u. 4 Plän. (Bd. 386.)

Roms Kampf um die Weltherrschaft. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. J. KROMAYER. Mit 4 farbigen Karten. (Bd. 368.)

***Die römische Republik.** Von Privatdozent Dr. A. ROSENBERG. (Bd. 719.)

Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Dr. L. BLOCH. 4. Auflage. (Bd. 22.)

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. FR. v. DUHN. 3. Auflage. Mit 62 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel sowie 1 Plan. (Bd. 114.)

Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. NEURATH. 2. Auflage. (Bd. 258.)

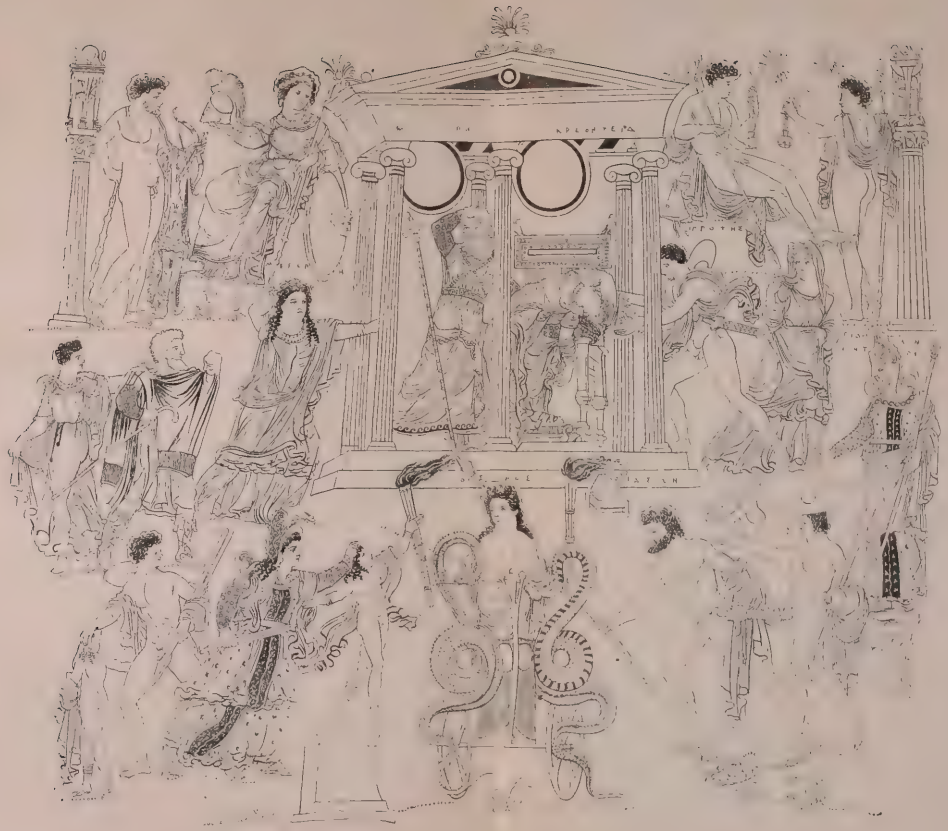
Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. J. L. HEIBERG. 2. Aufl. Mit 2 Figuren. (Bd. 370.)

Das Altertum, seine staatliche und geistige Entwicklung und deren Nachwirkungen. Von Oberlehrer H. PRELLER. (Bd. 642.)

Das Altertum im Leben der Gegenwart. Von Provinzialschul- und Geh. Regierungsrat Prof. Dr. PAUL CAUER. 2. Auflage. (Bd. 356.)

Deutschtum und Antike in ihrer Verknüpfung. Ein Überblick von Oberstudienrat Konrektor Prof. Dr. E. STEMPLINGER und Prof. Dr. H. LAMER. (Bd. 689.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin



Medeavase von München

Perſervaſe von Neapel

Author Geffcken, Johannes 291765 LGr.H G299gr

Title Die griechische Tragödie. Ed.3.

DATE. NAME OF BORROWER.

University of Toronto Library

DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU